CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID **384**

JUNIO 1982

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M. 3875/1958
ISSN: 0011-250 X

384

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 384 (JUNIO 1982)

ARTE Y PENSAMIENTO

Págs.

VALERIANO BOZAL: *La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII* 499
CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Ulises y los mapas del subconsciente* ... 536
ROSENDO DIAZ-PETERSON: *«Amor y pedagogía», o la lucha de una ciencia por la vida* 549
CARLOS JOSE COSTAS: *Cien años de Strawinsky: 1882-1982* 561
ALBERT TUGUES: *Henry Miller inaugura una taberna en tus manos.* 571
BLAS MATAMORO: *La emigración cultural española en Argentina durante la posguerra de 1939* 576
VALERIO RAPEANU: *Meditación sobre la dramaturgia rumana contemporánea* 591
CARLOS HUGO MAMONDE: *«Love story»* 615

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

ALICIA G. WELDEN: *Algunos escorzos comparativos de la poética de Góngora y García Lorca a trescientos años de distancia* 625
JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Benalmádena y el cine de autor* 639
JOAQUIN ROY: *¿Hay un surrealismo hispanoamericano?* 651
MANUEL QUIROGA CLERIGO: *Pitt-Rivers y los hombres de la sierra.* 657
ROBERTO ECHAVARREN: *«Las semanas en el jardín», de Sánchez Ferlosio: narratividad y sujeto* 669

Sección bibliográfica:

CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *La gran aventura, el viajero científico* 678
ANTONIO CARREÑO: *Gustavo Correa: Antología de la poesía española (1900-1980)* 686
ANTONIO M. GARRIDO MORAGA: *C. Alvar Ezquerra: Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger. Antología* 688
DAVID TORRES: *Cyrus Decoster: Pedro Antonio de Alarcón* 693
EUGENIO COBO: *Cuando perder algo es ya perder todo* 696
FERNANDO MENENDEZ: *Una nueva visión de Parménides en «Alegoría»* 699
JUAN QUINTANA: *Blas de Otero. Dos homenajes* 706
MANUEL BENAVIDES: *Iris M. Zavala: El texto en la historia* 709
FERNANDO QUIÑONES: *Un noble empeño* 712
J. A. M. *Joaquín Romaguera i Ramio, Homero Alsina Thevenet: Fuentes y documentos del cine* 715
MARTIN E. JAMIESON VILLIERS: *País de larga pena... Pequeña antología de la poesía argelina contemporánea* 718
FRANCISCO J. SATUE: *Notas breves* 721

Cubierta: CRISTINA SIMBONET.

Imp. FARESO. Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

LA FORMACION DEL COSTUMBRISMO EN LA ESTAMPA POPULAR ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Cuando el 5 de agosto de 1773 iniciaba José del Castillo la entrega de los cartones con escenas de caza que habían de servir de modelo para los tapices de la Pieza de Cámara del Príncipe de Asturias en El Escorial[1], se daba el primer paso en la formación del costumbrismo setecentista al abandonar la imaginería tradicional —Wouwermans y Teniers—, propia hasta ahora del género, e introducir figuras y escenas del ámbito español, con trajes, costumbres, acontecimientos perfectamente identificables en la realidad cotidiana, abriendo el camino que recorrerían los grandes creadores de cartones para tapiz. Cuando, unos años después (1777), Juan de la Cruz Cano y Holmedilla comienza la publicación de su *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos,* consolida y difunde un tipo de imágenes que hasta entonces no eran estimadas y pone en pie, definitivamente, una tendencia costumbrista que se desarrollará hasta bien entrado el siglo XIX, enlazando con el costumbrismo romántico.

Así como los tapices palaciegos —y mucho más los cartones que les sirvieron de modelo— eran obras privadas, con una difusión reducida —aunque en ninguna manera despreciable, dado el valor jerárquico y ejemplar de la alta cultura, en este caso del gusto real—, las estampas de Juan de la Cruz tuvieron, como veremos, un éxito considerable, fueron apreciadas, compradas y grabadas y ejercieron gran influencia en la formación de la imagen costumbrista y de los tipos propios del género.

Esta es la primera cuestión que me propongo analizar: la naturaleza del tipo costumbrista, una imagen que evoluciona desde el neoclasicismo, cuyos rasgos no son ajenos a la influencia rococó, que se libera de unos y otros para adentrarse, ya en los primeros años del siglo siguiente, anteriores a la Guerra de la Independencia, en lo que definitivamente se llamará costumbrismo. Esa evolución, con sus tres momentos fundamentales —el origen neoclásico, la matización rococó

[1] V. DE SAMBRICIO: *José del Castillo,* C. S. I. C., 1957, pág. 15. JUTTA HELD: *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas,* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1971, catálogo núms. 218, 223, 224, etc., y págs. 30-35 especialmente.

y el desarrollo prerromántico—, es el asunto central del presente trabajo. Ahora bien, dada la inexistencia de un estudio positivo previo, se ha hecho necesario abordar no sólo la difusión de la estampa y grabado populares, sino la configuración misma de las obras fundamentales, las imágenes de Juan de la Cruz, Marcos Téllez, A. Rodríguez, etcétera, autores centrales en cada uno de los momentos analizados.

A partir de los materiales aportados en esta investigación inicial, me parece posible entrar ya en otras cuestiones que esperan el debido esclarecimiento, apenas tratadas en la historia de nuestro arte setecentista: la relación neoclasicismo-romanticismo-costumbrismo, el lugar de Goya y su articulación en ese marco, la polémica del prerromanticismo... asuntos que han sido estudiados en el campo de la crítica y la historia literarias, pero no en el de nuestras artes plásticas.

1. El costumbrismo neoclásico: Juan de la Cruz

En el año 1777 aparecía en Madrid el primer cuadernillo con doce figuras de la *Colección de trajes de España,* de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla [2]. La serie iba a tener tanto éxito que años después el autor denunciaría la existencia de ediciones fraudulentas [3]. En 1788 aparecía el séptimo y último cuaderno, tal como indica su lámina 76, firmada y fechada en este año. Aunque titulada *Colección de trajes,* las estampas tienen poco que ver con las colecciones de trajes que, concebidas como figurines, iban a realizarse en los últimos años del XVIII y el XIX según la moda francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, me inclinaría a considerarla más como una colección de tipos, semejante a las que durante el setecientos se estaban haciendo en Francia, Italia y Alemania, con las que tiene puntos de contacto evidentes. Tampoco en España fue la única esta colección de Cruz Cano y Olmedilla; otras sumamente conocidas iban a realizarse en años posteriores, especialmente dos debidas a A. Rodríguez y José Ribelles y Helip, que, siendo también colecciones de tipos, adoptaron el título de «colecciones de trajes», quizá en el recuerdo de aquélla. El figurín, el traje en sentido estricto, estaría mejor representado por series como *Muestra de trages (sic) y muebles decentes y de buen gus-*

---

[2] El apellido Olmedilla aparece esctito Holmedilla en la portada de la *Colección*. En los restantes grabados que hemos podido ver la hache ha desaparecido, por ejemplo, en su *Mapa Geográfico de América Meridional,* del año 1775. Existe una edición facsímil, de tirada limitada, de la *Colección de trajes* de Juan de la Cruz, Madrid, Turner, 1981.

[3] Juan de la Cruz lo denunció en la lámina setenta y seis de su *Colección:* «Otra Advertencia: / En Francia y Alemania están copiando esta Colec.n sin G.cia alguna vendiéndola en ntôs. Puertos de Mar; esperamos para poder continuarla q. la Península q. la ha protexido no preferirá las contrahechas». La Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid posee un ejemplar de esas ediciones furtivas, al que luego me referiré.

to, publicada en Madrid en 1791 [4]. Es importante señalar la diferencia entre dos géneros que tomando muchas veces el mismo o parecido título, e incluso la misma temática, poseen, sin embargo, características diversas. Los tipos, locales, regionales, sociales —pues de todo hay en las colecciones de grabados—, constituyen uno de los aspectos esenciales del costumbrismo que la ilustración y la pintura neoclásicas empiezan a desarrollar con firmeza, mientras que los figurines son sólo un aspecto colateral, con una incidencia mucho más débil y casi siempre ligados, estilística e iconográficamente, a la «pintura de fiestas galantes» tan propia del rococó [5]. Bien es verdad que con el paso del tiempo iban a cambiar y que en el XIX las cosas eran diferentes.

Juan de la Cruz Cano y Olmedilla había nacido en Madrid el 6 de mayo de 1734 [6], hijo de don Raimundo de la Cruz (natural de Canfranc, Aragón) y de doña Rosa Cano y Olmedilla (natural de Gascueña, Cuenca), hermano menor del célebre dramaturgo don Ramón de la Cruz. Parece que fue un artista de notable precocidad, pues ya en 1753 se conocen grabados suyos muy estimables. En 1752 fue pensionado en París, juntamente con Manuel Salvador Carmona, Tomás López y Alfonso Cruzado, para aprender el grabado de arquitectura, adornos y cartas geográficas. Como los restantes grabadores, Juan de la Cruz fue pensionado por la Academia, siendo protector de la misma

---

[4] El 5 de enero de 1791 anunciaba el *Diario de Madrid* en su pág 19 el comienzo de la publicación de la obra, que iba a cesar en aquel mismo año por razones económicas, lo que contrastó nítidamente con el éxito de Juan de la Cruz o, después, de los citados Rodríguez y Ribelles. Debajo de cada estampa se hacía la siguiente indicación: «Se suscribe a esta obra en el Despacho principal del Diario, Carrera de S. Gerónimo, pagando anticipadamente/144 reales vellon por 36 estampas. También se admite esta subscripción en plazos de a 12 Estampas, pagan/do anticipadamente 48 reales vellon por cada uno». Desconozco el número total de las estampas que se publicaron; la última que yo he visto es la número 25. La Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid posee un ejemplar incompleto —signatura ER 3642— con sólo diez láminas.

[5] La diferencia entre ambos géneros, trajes y tipos, no es exclusiva de nuestro país ni está limitada a la segunda mitad del siglo XVIII. Las colecciones francesas, italianas, flamencas y alemanas ponen de manifiesto que se trata de un fenómeno europeo, y, en cuanto a la fecha, podemos retroceder al siglo XVII para comprobar la considerable distancia entre dos obras célebres: *Habiti d'huomini et donne venetiane,* de GIACOMO FRANCO, publicada en 1610, dedicada por el autor «Al Sereniss. Signor D. Vicenzo Gonzaga Duca di Mantova, e di Monferrato», en el ámbito de los figurines, y *L'Arte per Via...,* de G. M.ª Mittelli, que se publicó en Roma el año 1660, obra fundamental para el conocimiento del desarrollo del género, de la que luego hablaré.

[6] Para el apunte biográfico me guío por la publicación de ROQUE PIDAL Y BERNALDO DE QUIRÓS *Estampas y Estamperos. Juan de la Cruz. Bosquejo biográfico artístico,* Madrid, 1950 (sin indicación de editor). El texto está contenido en un breve folleto de 28 páginas con 46 ilustraciones diversas y de desigual nitidez. Al parecer la tirada de este folleto no pasó de cincuenta ejemplares, lo que le hace bastante raro.

A pesar de que las referencias a Juan de la Cruz son bastante abundantes en los libros de carácter general y en los reducidos estudios que sobre los grabadores del siglo XVIII se han hecho, estamos todavía muy lejos de contar con un estudio monográfico del artista. La mayor parte de los textos repiten lo dicho por CEAN en su *Diccionario* y lo escrito por el autor del folleto anterior. Sin embargo, hay que hacer algunas excepciones. Antonio Gallego se refiere a Juan de la Cruz muy brevemente en su reciente *Historia del grabado en España* (Madrid, Cátedra, 1979, pág. 284). Juan Carrete Parrondo aporta interesante y nueva documentación en su espléndido trabajo *El grabado calcográfico en la España ilustrada* (Madrid, Club Urbis, 1978), corrigiendo algunos datos de Roque Pidal a los que más adelante me refiero. En su estudio sobre *L'Academie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808* (Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, s. a., 1974), C. Bedat se refiere a Juan de la Cruz en el ámbito de las actividades de la Academia y de los grabadores españoles del momento.

Juan de Carvajal y Láncaster, quien, actuando en su calidad de tal, apoyó el viaje y solventó los problemas financieros. Allí permaneció por un período de ocho años, hasta 1760 [7]. A su vuelta, Juan de la Cruz y Tomás López solicitaron ser nombrados académicos, lo que suscitó considerables controversias, siendo nombrados solamente académicos supernumerarios. Con fecha del 15 de enero de 1764 fueron nombrados, junto con Manuel Salvador Carmona, que había solicitado ser director honorario, académicos de mérito, con la aprobación real, según documento firmado por el marqués de Grimaldi el 18 de enero.

En 1763, en Madrid, grabó la portada del *Curso Theórico-Práctico de Operaciones de Cirugía,* de don Diego Velasco y don Francisco Villaverde. Como «geógrafo pensionado de S. M.», la actividad de Juan de la Cruz consistió básicamente en la realización del *Mapa Geográfico de América Meridional,* cuyas planchas se conservan en la Calcografía Nacional de Madrid. Fechado en 1775, el *Mapa* sufrió numerosas vicisitudes, según explica Roque Pidal a partir de la «Razón circunstanciada que acerca del Mapa de Cruz dijo en la Academia el 14 de julio de 1797 el Académico de número D. Tomás López», que transcribe en su folleto sobre el grabador. Dos años después de esa fecha, tal como hemos indicado, iniciaba la publicación de la *Colección de trajes,* la que más fama había de darle y, desde luego, la que más éxito tuvo en vida entre todas las que hiciera, a pesar de las palabras un tanto peyorativas de Manuel Monfort, director de la Imprenta Real: «... Cruz sólo ha publicado los trajes usuales bastante mal hechos y también se dedica a obras de poca importancia» [8]. En 1790, el 13 de febrero, moría en Madrid, dejando viuda y siete hijos, no sabemos si los únicos que tuvo.

Las palabras del director de la Imprenta Real, sin tener ahora en cuenta su juicio de valor, parecen indicar la existencia de un género «usual» en la España de la época: las colecciones o series de trajes. Sin embargo, si bien es verdad que he podido ver abundantes estampas anónimas de esos años, algunas con trajes, la mayoría con escenas costumbristas —bailes, juegos, etc.—, no he podido hallar ninguna colección propiamente tal de trajes. El género no es habitual ni usual todavía en esos años en España, y el principal impulso lo recibe precisamente de Juan de la Cruz. Si ello es así, la afirmación de Manuel

[7] Roque Pidal y Bernardo de Quirós indica que la vuelta de París se realizó en 1764, lo que es manifiestamente erróneo, según ponen de relieve tanto Bedat —*ob. cit.*, pág. 237— como Carrete Parrondo —*ob. cit.*, pág. 18—. Debo a la amabilidad de Juan Carrete Parrondo fotocopia del informe de Tiburcio de Aguirre, Viceprotector de la Academia, al Marqués de Esquilache con fecha del 21 de agosto de 1760 (A. G. S. Secretaría de Hacienda, leg. 834), en el que se refiere a Tomás López y Juan de la Cruz «que últimamente vinieron de París». La confusión de R. Pidal es explicable si se tiene en cuenta que fueron cuatro los grabadores pensionados y que uno de ellos, Manuel Salvador Carmona, volvió a Madrid en 1763. Posiblemente R. Pidal pensara en esta fecha como la de vuelta de *todos* los pensionados.

[8] Cfr. CARRETE PARRONDO: *Ob. cit.*, pág. 32.

Monfort «Cruz sólo ha publicado los trajes usuales» puede entenderse de dos maneras: por la primera se querría decir que Juan de la Cruz ha publicado los trajes *que en él son ya* usuales, dada la constancia con que aparecen las láminas de la serie y su cada vez más notable abundancia (recordemos que las palabras de Monfort se recogen en un informe de 1788, cuando Juan de la Cruz termina su *Colección);* por la segunda, se aludiría a lo usual de este tipo de estampas, sin precisar que se trate de estampas *españolas,* pues bien podían ser estampas extranjeras difundidas en España, cosa ésta que parece razonable. Precisamente uno de los argumentos que se habían esgrimido para pensionar en París a los grabadores citados era la necesidad de fomentar el grabado español frente a la difusión que estaba experimentando el extranjero.

Una y otra interpretación de las palabras de Manuel Monfort no se excluyen; se complementan. Lo usual de Juan de la Cruz es hacer estampas de trajes, en vez de realizar grabados útiles a la Academia, a Su Majestad, a los poderes públicos, en suma, que le abonaban seis mil reales al año, y esas láminas de trajes son ya corrientes en el comercio de estampas de la época.

Desde luego, no fue en los grabados españoles en los que Juan de la Cruz se inspiró para realizar su *Colección.* Conocida es la penuria del grabado español del setecientos y nada que pueda preludiar a la *Colección* de Juan de la Cruz encontramos en el seiscientos entre nosotros. Durante su permanencia en París ha tenido ocasión de ver los grabados franceses, y ha tenido ocasión de asistir al auge de la pintura y el grabado de género que por esos años se produce. Etienne Jeaurat, por ejemplo, se había especializado en ese tipo de pintura y algunas de sus imágenes más célebres fueron grabadas con indudable éxito: tal es el caso de *La Place Maubert* y *La Place des Halles,* grabadas por Jacques Aliament en 1753 y 1759, respectivamente. Por su parte, Agustin de Saint Aubin presta también una intensa atención a la vida parisina: *La promenade des Remparts de Paris,* grabado en 1760 por Courbois, es una de las estampas más famosas de la época, cuyas perceptibles relaciones con *El Paseo de las Delicias,* de Francisco Bayeu (1785, Museo del Prado, Madrid), han sido oportunamente señaladas por Jutta Held[9]. Uno se imagina a Juan de la Cruz, en su vuelta de París, cargado con estas estampas, deslumbrado por sus posibilidades (no sólo artísticas, también comerciales), enseñándolas a sus compañeros, y entre otros, ¿por qué no?, a Bayeu... Nunca sabremos si estas fantasías pueden confirmarse.

El apogeo del género tenía en Francia unos antecedentes que posiblemente interesaron mucho a Juan de la Cruz. En 1737 habían apareci-

[9] JUTTA HELD: *Ob. cit.,* pág. 54.

do las tres series más conocidas de *Les Cris de Paris*. La grabada por Caylus y Fessard, según dibujos del escultor Edmé Bouchardon, en cinco colecciones de 12 figuras cada una (la primera y la segunda aparecieron en noviembre y diciembre de ese año; la tercera, en septiembre de 1738; la cuarta, en agosto de 1742, y la quinta, en noviembre de 1746). *Les Cris de Paris,* dibujados y grabados por Charles Nicolás Cochin le Fils cuando sólo tenía veintidós años, con seis tipos, y *Les Cris de Paris,* grabados por Ravenet y Le Bas, sobre dibujos de F. Boucher, que consta de doce tipos, editados por G. Huquier, que fue el primero en anunciar sus estampas en el *Mercure* parisino. Estas series tenían precedentes importantes, el más conocido: *Figures de differents caractéres, de paysages et d'etudes dessinées d'apres la nature,* según los dibujos de Watteau, recogidos a la muerte del pintor (1721) por su amigo Jean de Jullienne, que fueron apareciendo sucesivamente desde 1726 a 1735. Otra serie, mucho menos conocida por los académicos y por los historiadores de las bellas artes, pero no por ello menos importante, fue *Les Cris de Paris,* de Nicolás Guerard le Fils, de carácter extremadamente popular, que se conservan en el Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de París.

Si seguimos retrocediendo en el tiempo, lo que no es ahora mi propósito, enlazaríamos con los dibujos y grabados de Picart y con las series del siglo XVII, mucho menos abundantes que en el setecientos, pero de considerable interés e importancia para el tema. Con todo ello quiero poner de manifiesto que cuando Juan de la Cruz estuvo en París, los grabados de tipos tenían un fuerte arraigo y una larga tradición, eran muy abundantes y circulaban tanto en el mercado popular de estampas, en la célebre *rue St. Jacques,* como en los sectores sociales más elevados. Que artistas como Bouchardon y Boucher se ocuparan del asunto; que el Comte de Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestel de Lévis, aficionado a las bellas artes y coleccionista entre los más conocidos llegara a grabarlas, así lo indica. Y junto a éstas, de pintores y artistas afamados, junto a las estampas de Watteau, una incalculable cantidad de estampas anónimas y de atribución dudosa, que circularon por París y que llegaron a España, de las que abundantes y notables ejemplares se encuentran en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Sólo aislándose monásticamente —y no hay ninguna razón para que lo hiciera, todo lo contrario— podía Juan de la Cruz haber ignorado esta proliferación de estampas, y aun así alguna le hubiera llegado a su aislamiento. Pero que las conociera no es sólo cuestión de hipótesis, como en seguida podremos ver existen rasgos de afinidad que la casualidad no explica.

El panorama ante el que se encontró durante su estancia en París no era en absoluto homogéneo. En el ámbito de la ilustración de libros, y aun de muchas estampas, el estilo dominante era el rococó. Las ilustraciones de Cochin le Fils —olvidado ya de sus «aficiones de juventud», *Les cris*—, Gravelot, Gillot, etc., estaban imponiéndose en esos años, siguiendo unas pautas que, en lo esencial, habían sido marcadas ya por los «pintores de fiestas galantes». Pero ésta no era la única orientación de la estampa francesa. Poco entendían de refinamientos rococó Guerard le Fils y los grabadores más populares de la época, y muy diferente era el planteamiento que Bouchardon había dado a su colección. Esta es quizá la que más puede interesarnos, dados sus puntos de contacto con la *Colección* de Juan de la Cruz.

A diferencia de los «pintores de fiestas galantes», Bouchardon, mucho más próximo a la tradición encabezada por B. Picart, no introduce sus tipos en un escenario natural fuertemente idealizado, sino que, a la manera de algunos artistas italianos del XVII y el XVIII, procura destacarlos en un espacio nítido, casi siempre en composición frontal, con un acusado volumen que el contorno no hace más que acentuar. El movimiento se reduce al mínimo y, quizá recordando que Bouchardon era escultor, las figuras se levantan como estatuas, firmemente plantadas sobre el suelo, tal como luego lo hará también Juan de la Cruz. La actitud de Bouchardon es completamente distinta a la de aquellos pintores; no le preocupa la escena ni la amabilidad del acontecimiento, sino el tipo; no le preocupa el instante, lo que el individuo puede hacer en un momento dado, irrepetible, de su existencia, la tensión del momento, sino lo que le caracteriza este y todos los días. También las *Figures de differents caractéres,* de Watteau, habían alumbrado tipos, pero en ellos predominaba la agudeza del momento, la capacidad reveladora de una línea que con muy pocos trazos capta lo esencial de los personajes, sus rasgos exclusivos. En Bouchardon no; lo que él pretende es crear unos arquetipos en los que el pintoresquismo no esté reducido a una impresión momentánea, sino a una sensación perdurable. Si hubiera que buscarle antecedentes, aparte de la tradición francesa, que recorre los complejos caminos que van de Callot a Picart y que en ocasiones se mezclan con la pintura flamenca y holandesa de género, los buscaría en el barroquismo italiano del siglo XVII, y concretamente en la serie de Giuseppe Maria Mittelli: *Di Bologna, L'Arti per via* —también conocida como *Gritos de Bolonia*—, estampada en Roma en 1660. De la misma forma, si en lugar de antecedentes buscamos contemporáneos no franceses que participen con Bouchardon en rasgos estilísticos similares, pensaría en Gaetano Zompini —*Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, Venecia, 1753— y en la colección que el pintor francés Charles-François

de la Traverse hizo durante su estancia en Nápoles, firmándola con su nombre italianizado —*Gridi ed altre azzioni del popolo di Napoli disegnati da Carlo della Traverse,* 1759—. Ambos enraízan con la tradición barroca.

Por lo que hace a Francia, la tradición de Bouchardon no cae en el vacío. Su éxito viene probado por la larga duración de la serie, pues es la que, dentro del género, llegó a extenderse a lo largo de mayor número de años y contó con más cantidad de láminas. En la segunda mitad del siglo, cuando ya Juan de la Cruz había vuelto a Madrid, Michel Poisson realiza, entre 1770 y 1780, una serie de *Cris de Paris, dessinès d'apres nature,* en cuadernos de seis láminas, hasta hacer un total de setenta y dos más la de título o portada, grabadas por el propio Poisson sólo parcialmente. También en este punto hay que hacer referencia a la influencia que esta serie pudo tener en nuestro país: compárese con la que con el título *Gritos de Madrid* hiciera Miguel Gamborino hacia 1817, cuyas planchas se encuentran en la Calcografía Nacional de Madrid, de la que más adelante hablaré.

Carecemos de datos para poder afirmar taxativamente que Juan de la Cruz conociera las colecciones de Bouchardon, Mittelli o Della Traverse, pero cabe hacer algunas conjeturas al respecto. Por lo que hace al primero, el éxito de los tipos y la abundancia de estampas haría muy extraño que pasaran desapercibidas para el joven pensionado, sobre todo si tenemos en cuenta las similitudes estilísticas no sólo con estos grabados, sino con otros anónimos franceses. En un alarde de «cosmopolitismo», el propio Juan de la Cruz puso los textos de sus estampas en castellano y en francés —antes, Picart los había puesto en francés y holandés—. Por lo que se refiere a Charles de la Traverse o Carlo della Traverse, los datos que permiten sugerir que Juan de la Cruz podía conocer sus estampas son sabidos. El pintor francés estaba en Nápoles desde 1756 en calidad de primer gentilhombre del marqués de Ossun, embajador de Luis XV ante Carlos VII, futuro Carlos III de España. Cuando éste marcha a la Península (1759) el marqués de Ossun marchó también a requerimiento del propio monarca, y con él, Charles de la Traverse. En España, el pintor francés fue maestro de Paret y Alcázar, que hizo algunos de los dibujos en que Juan de la Cruz basó grabados de su *Colección.* Por otra parte, un ejemplar de la *Colección* de Charles de la Traverse se encuentra en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional —sig. ER 3485—, donde también está el dibujo preparatorio de la portada. A su vez, los dibujos de M. de la Cruz que sirvieron de modelo para muchas de las estampas de la *Colección* eran propiedad de Ch. de la Traverse.

He dejado para el último lugar a quien cronológicamente fue pri-

mero, pues precisamente por eso parece más difícil que Juan de la Cruz conociera la obra de Mittelli. Sin embargo, tampoco era imposible, en España podían verse estampas de los *Gritos de Bolonia.* La Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos ejemplares, uno completo (sig. ER 947; encuadernado con *L'Enea Vagante pittvre dei Caracci...)* y otro incompleto, con las láminas a falta de número y una que no se tiró en la colección definitiva (sig. ER 3412); en la Biblioteca de Palacio hay también un ejemplar con 41 estampas numerada (núm. 1.306) y asimismo también *L'Enea Vagante* [10]. La línea estilística y en muchos casos iconográfica que conduce de Mittelli a Charles de la Traverse —y a Zompini— es bastante clara, y no sería de extrañar que el pintor francés hubiera llamado la atención sobre las imágenes de aquél.

En la presentación de la *Colección de trajes de España,* Juan de la Cruz explica los puntos fundamentales de su proyecto: hacer dos volúmenes, en el primero de los cuales se han de recoger los «Trajes más usuales de la Pleve del Reyno», y en el segundo, los «más raros de la nobleza de toda la Monarquía, estilados de dos siglos a esta parte». El proyecto del grabador oscila entre las colecciones de tipos y las de trajes. En el primer volumen alienta el «d'après la nature» de Picart y Watteau, pero también el «études prises dans le bas peuple» de Bouchardon. En el segundo, *Le Iardin de la Noblesse Francois dans le quel ce peut Ceuillir leur maniere de Vettements,* de A. Bosse, en 1629. Ahora bien, aquellos no fueron sino proyectos irrealizados; el resultado final poco tiene que ver con ellos.

Y aquí se plantean ya los primeros problemas, pues cuando queremos precisar cuál fue el resultado final encontramos dificultades por el momento insalvables. Entre las instituciones públicas es la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional la que cuenta con mayor número de ejemplares de la *Colección,* pero ninguno completo. El que más láminas tiene es el ejemplar de signatura ER 3393, pero carece de las láminas números 67, 70 a 73 y 77 a 82, y a falta de texto la lámina sin numerar de *Trajes de Theatro,* que representa a Miguel Garrido. Hay otro ejemplar —sig. ER 3395— con sólo 31 estampas y otro igualmente incompleto que posiblemente sea una edición furtiva de comienzos del XIX (sig. ER 3433). Se conserva también otro ejemplar que es a todas luces una edición furtiva —sig. ER 3394—, con 64

[10] El número de orden de las láminas del ejemplar ER 947 de la Biblioteca Nacional de Madrid no coincide con la numeración de Bartsch ni tampoco con la ordenación del ejemplar ER 3412. En este último ejemplar se ha encuadernado una lámina de dedicatoria que corresponde a los *Proverbios,* colección de cincuenta estampas grabadas por Mittelli en Bolonia el año 1678, y no a los *Gritos.* Cfr. ADAM BARTSCH: *Le peintre graveur,* Viena, 1819, vol. 19, págs. 269 y ss.

láminas, más la de portada, que carece de las firmas del grabador y el dibujante.

Por lo que hace a las colecciones privadas, el ejemplar más completo que he podido ver es el que pertenece a la Biblioteca de don Bartolomé March, en Madrid: un ejemplar iluminado con 82 láminas numeradas, más la de portada, y tres láminas sin número, correspondientes al «Quaderno de Trajes de Theatro» [11]. Por el papel utilizado puede afirmarse que se trata de la misma tirada que el ejemplar ER 3393 de la Biblioteca Nacional. Ahora bien, el número de láminas es extraño: siete cuadernos de doce figuras hacen un total de 84 estampas, y resulta un tanto sorprendente que antes de terminar el último cuaderno se empiece con un cuaderno nuevo de asunto diverso.

Nada definitivo podemos decir al respecto. Las noticias sobre la *Colección* no ayudan mucho. Roque Pidal habla de 86 láminas que, dice, «en colección facticia guarda un particular» [12], pero no indica ni quién sea ese particular ni si en el número están incluidas las tres de teatro (en el caso de que fueran sólo tres). Sólo cabe indicar que 86 es igualmente un número extraño para la distribución en cuadernillos de doce figuras; una posibilidad sería que Pidal hablase de las 82 láminas numeradas más la de portada y las tres de teatro, que hacen, efectivamente, un total de 86, planteándose entonces el problema de los cuadernillos señalado en el párrafo anterior.

Otros datos igualmente inciertos son los que suministra Luis Carmena y Millán: «Esta colección no llegó a completarse con el número de láminas que se indica en la portada. Se publicaron hasta unas ochenta... también los retratos de los más celebrados actores de la época, y además los de los insignes maestros Pedro Romero y Joaquín Rodríguez (Costillares)...» [13] Con la referencia a los «retratos de los más célebres actores» no sé si incluye las estampas de trajes teatrales o no, pero en cualquier caso sigue sin precisarse el número.

Dejando sin resolver este problema mientras no se disponga de más datos, podemos pasar ya a la descripción y análisis de la *Colección*.

La *Colección de Trajes de España* está compuesta por siete cuadernos de doce figuras (si bien del último sólo conocemos diez, hasta la lámina 82, dejando ahora aparte las tres sin numerar). El primero y el segundo están fechados en 1777; el tercero, en 1778; el cuarto y el quinto carecen de datación concreta; el sexto aparece en 1784, y el séptimo y último, en 1788, a juzgar por la fecha señalada en la lámi-

[11] «Este Quaderno de Trajes de Theatro servirá de suplemento a los de España, y se irá interpolando con toda la obra», puede leerse en la lámina sin numerar *Miguel Garrido en Traje de Gitano*.

[12] R. PIDAL Y BERNARDO DE QUIRÓS: *Ob. cit.*, pág. 19.

[13] LUIS CARMENA MILLÁN: *Bibliografía de la Tauromaquia*, Madrid, 1883, pág. 56.

na 76, *El Autor al Público/Redondilla*. Dos años después moría, recordémoslo, el grabador.

Los cuadernos tienen una temática dispar, y ni siquiera en el primero se cumplen los propósitos anunciados en la presentación. Se empieza, en efecto, con tipos marcadamente populares, plebeyos según el sentir de la época, pero pronto se pasa a *La Pasiega, La Paya,* es decir, a tipos regionales, tendencia que se confirma en el segundo cuaderno, en el que junto a tipos como el *Choricero, La Verdulera, La Pescadera,* encontramos también al *Castellano viejo,* el *Maragato,* el *Aldeano charro,* etc. La diversidad se acentúa en el tercer cuaderno, que empieza con tipos regionales y de inmediato da paso a figuras de toreros, figuras exóticas de Puerto Rico y Perú, y otra vez tipos regionales y populares —*Criada, Aceitero,* etc.—. Los tres cuadernos siguientes son, por el contrario, bastante homogéneos en sí mismos, aunque un tanto heterogéneos en el seno de la *Colección*. El cuarto está dedicado a tipos baleares; el quinto, preferentemente a tipos regionales, y el sexto, que anuncia contener las «castas de América», a ese tema y a tipos canarios. El séptimo cuaderno es una miscelánea que, si empieza con tipos regionales, continúa con figuras taurinas, trajes «nacionales», y culmina con dos estampas bien distintas a las que hasta ahora había venido haciendo: bailes, uno manchego y otro gallego.

Respecto al «Quaderno de Trajes de Theatro» sólo conozco las tres estampas que se conservan en el ejemplar de la biblioteca privada ya citada. La más célebre es *Josef Espejo,* que vuelve a tocar el tema de la lámina 1, la figura del ciego (no sé si es casual o no este hecho), precedida de otras dos, *Miguel Garrido en traje de Gitano* y *Traje de Theatro a la antigua Española*[14].

En la *Colección* predominan claramente los tipos regionales, y resulta llamativo que tanto el casticismo como las figuras teatrales, que se habían impuesto paulatinamente, tengan una representación tan débil. Cierto que aparece alguno; tal es el caso del ciego jacarero, el barbero majo o la petimetra, pero su presencia no es proporcionalmente muy relevante. Otro tanto pasa con los tipos urbanos, salvo en el pri-

[14] He aquí los tipos contenidos en cada cuadernillo: 1.° Ciego jacarero, Gazetera, Naranjera, Vendedor de agua de cebada, Barbero majo, Maja, Aguador, Pasiega, Alguacil, Paya, Andaluz, Petimetra; 2.° Choricero, Pescadera, Serrano de Avila, Castellana Vieja, Cheso, Chesa, Maragata, Maragato, Verdulera, Naranjero, Murciano, Aldeano Charro, Aldeana Charra; 3.° Catalán, Catalana, Pedro Romero, Joaquín Costillares, Gíbaro de la Isla de Puerto Rico, Esclava de Puerto Rico, Arrendadora murciana, Arrendador, Criada, Aceitero, India del Perú, Española Criolla; 4.° Payo Mallorquín, Señora Mallorquina, Pastor Mallorquín, Pastora, Labradora de Ibiza, Labrador, Menorquina, Mahonés, Traginero, Marinero Mallorquín, Pagés, Menestrala; 5.° Roncalés, Roncalesa, Criada de Bilbao, Ciudadana de Bilbao, Aldeana de Bilbao, Aldeano, Modista, Peluquero, Abate, Manteista, Valenciano, Valenciana; 6.° Mestizo, Collote, Mulata, Morisco, Chamizo, Alvino, Canario, Cochero Simón, *Labrador de Tenerife, Viuda noble de las Canarias, Isleño de las Canarias, Serrano de las* Canarias; 7.° Labrador de Betanzos, Labradora, El autor a D. Benito, El autor al público, Torero Varilarguero, *Torero Banderillero, Traje de la Nueva España, Traje llamado a la Carolina,* Dos manchegos bailando. Gallegos bailando. Después las tres estampas ya citadas de teatro que representan a *Miguel Garrido, Traje de teatro* y *Josef Espejo*.

mer cuaderno, en que los personajes responden a la vida madrileña; en los restantes su aparición es más bien esporádica: la *Señora mallorquina* y la *Ciudadana de Bilbao* parecen excepciones en el conjunto. Vistas así las cosas, la *Colección* responde a una concepción un tanto ecléctica, en la que tienen cabida tanto el espíritu curioso de Antonio Ponz, la pretensión informativa de Bernardo Espinalt [15], el casticismo de don Ramón de la Cruz y la preocupación ilustrada por el traje nacional [16]. Quizá ese entrecruzado de gustos proporcione una visión más correcta de la situación real que aquellas hipótesis que enfrentan tradicionalismo e ilustración de una forma radical y directa.

No es de extrañar que una *Colección de Trajes* tan extensa y variada como ésta necesitara del concurso de varios artistas para su realización, aunque el peso mayor, grabar todas las láminas, recayera sobre Juan de la Cruz. Ya en la presentación indica el grabador que «los curiosos de fuera o de dentro de la Corte que gustasen comunicar algún dibujo de vestuario poco conocido y existente en algún Pueblo, Valle o Serranía de la Península serán recompensados con otros tantos quadernos como figuras remitan». Este aviso no debió tener excesivos efectos, pues, salvo cinco dibujantes, que totalizan sólo ocho láminas, las restantes están firmadas por artistas conocidos (y de esos cinco, al menos uno tenía cierto relieve a nivel local; no era un aficionado, sino un pintor profesional).

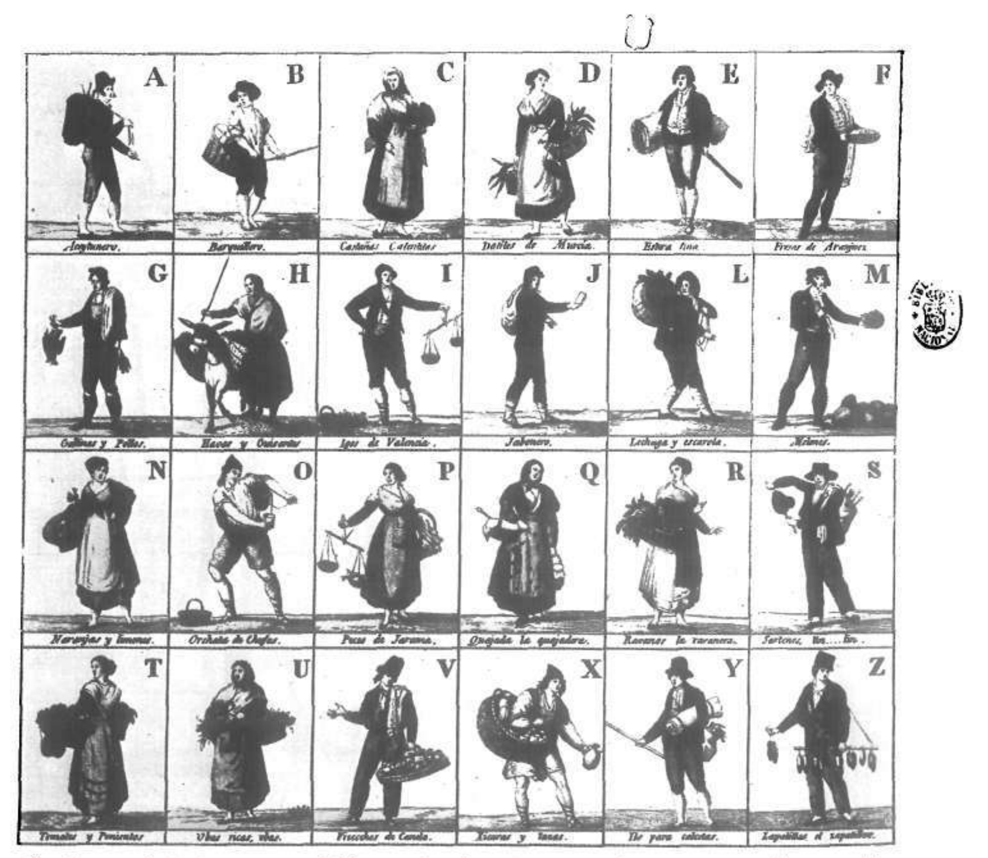
El dibujante que más estampas firma es Manuel de la Cruz —treinta y dos—, al que muchas veces se le ha atribuido en exclusiva la totalidad de la *Colección*, quizá porque el primer cuaderno es íntegramente suyo y en los restantes —con una excepción, el cuarto, en el que no interviene (recordemos que la temática de este cuaderno es la de tipos baleares)— tiene una participación más o menos destacada, reducida en el quinto, donde sólo dibuja dos estampas, pero más elevada en el segundo, sexto y séptimo, en los que hace cuatro en cada uno, además de los «Trajes de Theatro». Sus dibujos se han conservado en gran parte, y actualmente se encuentran en la Biblioteca Nacional y en el Museo Municipal de Madrid. Fueron mostrados parcialmente en las exposiciones *El Antiguo Madrid* (1927), *El Madrid de Carlos III* (1960), *Semana de Madrid en Nueva York* (1969) y *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia* (1979-80), y han sido repro-

[15] Bernaldo Espinalt fue el autor del *Atlante español o descripción general Geográfica, Cronológica e Histórica de España. Por Reynos y Provincias: de sus ciudades, villas y lugares más famosos, de su Población, Ríos, Montes &*, Madrid, 1778 y ss. Los volúmenes del *Atlante español* estaban ilustrados con láminas de Palomino, la mayor parte de las cuales son planos de ciudades, si bien en algunas ocasiones encontramos trajes regionales y blasones; el espacio cronológico en que va editándose el *Atlante español* coincide con la aparición de los cuadernos de la *Colección de Trajes* de Juan de la Cruz.

[16] Cfr. *Discurso sobre el luxo de las señoras, y proyecto de un trage nacional*, Madrid, Imprenta Real, 1788.



Marcos Téllez: *Bestimenta q.e vsan los Contravandistas Españoles* (último tercio del siglo XVIII, B. Nacional).



Abecedario nuevo titulado los vendedores de Madrid, para que los niños puedan aprender por ideas representativas las letras; este método aprobado y en uso por todas las naciones cultas es el mas facil por que excita la curiosidad y empieza á desenvolver la memoria de los discipulos.

Anónimo: *Abecedario con figuras de vendedores* (primeros años del siglo XIX. Madrid, Biblioteca Nacional).



1, 2, 4: *Verdulera, Naranjera* y *Pescadera,* de *Colección de Trajes de España,* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (Madrid, 1777).
3: A. Rodríguez: *Ciego,* de *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España,* núm. 31 (Madrid, 1801).



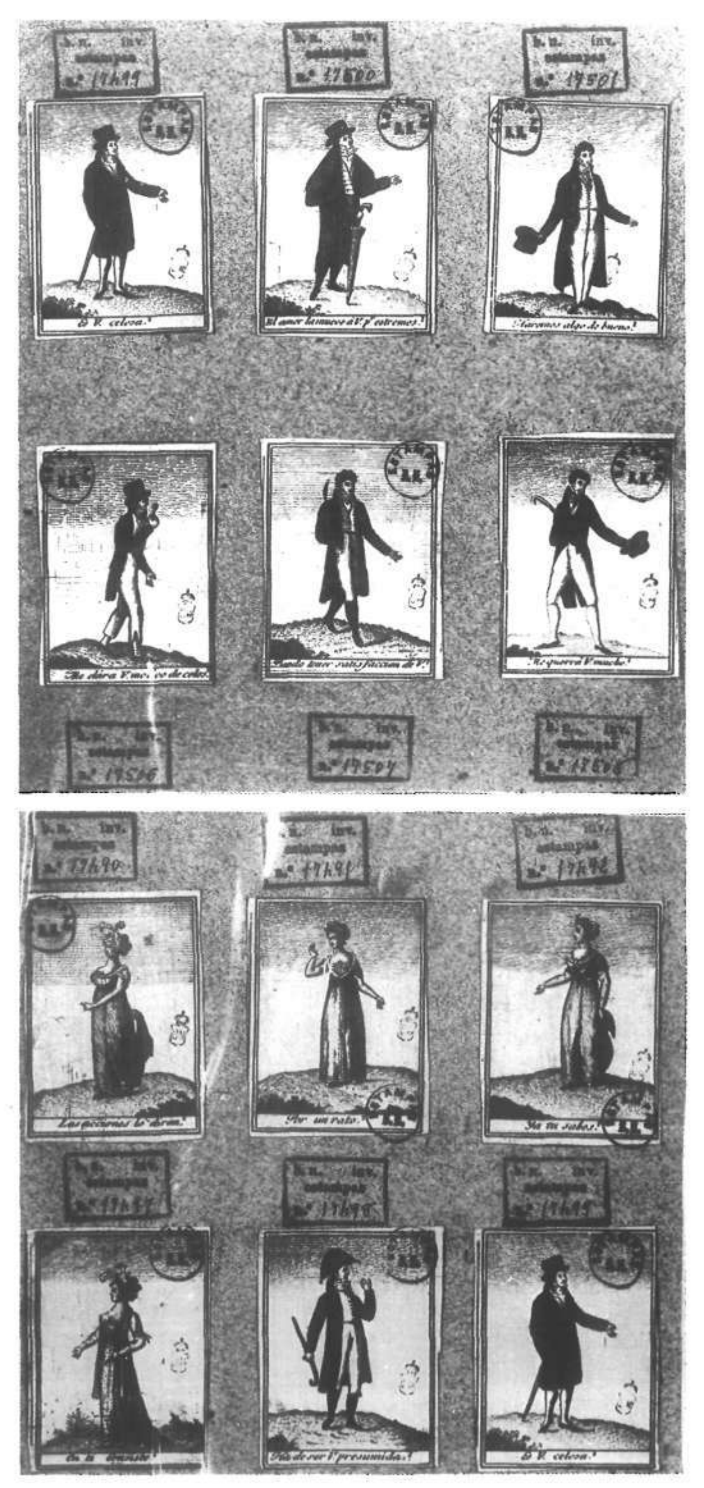
Marcos Téllez: *Paseo de las seguidillas boleras*, lámina 6 de *Seguidillas bolera* (último tercio del siglo XVIII, Biblioteca Nacional de Madrid).



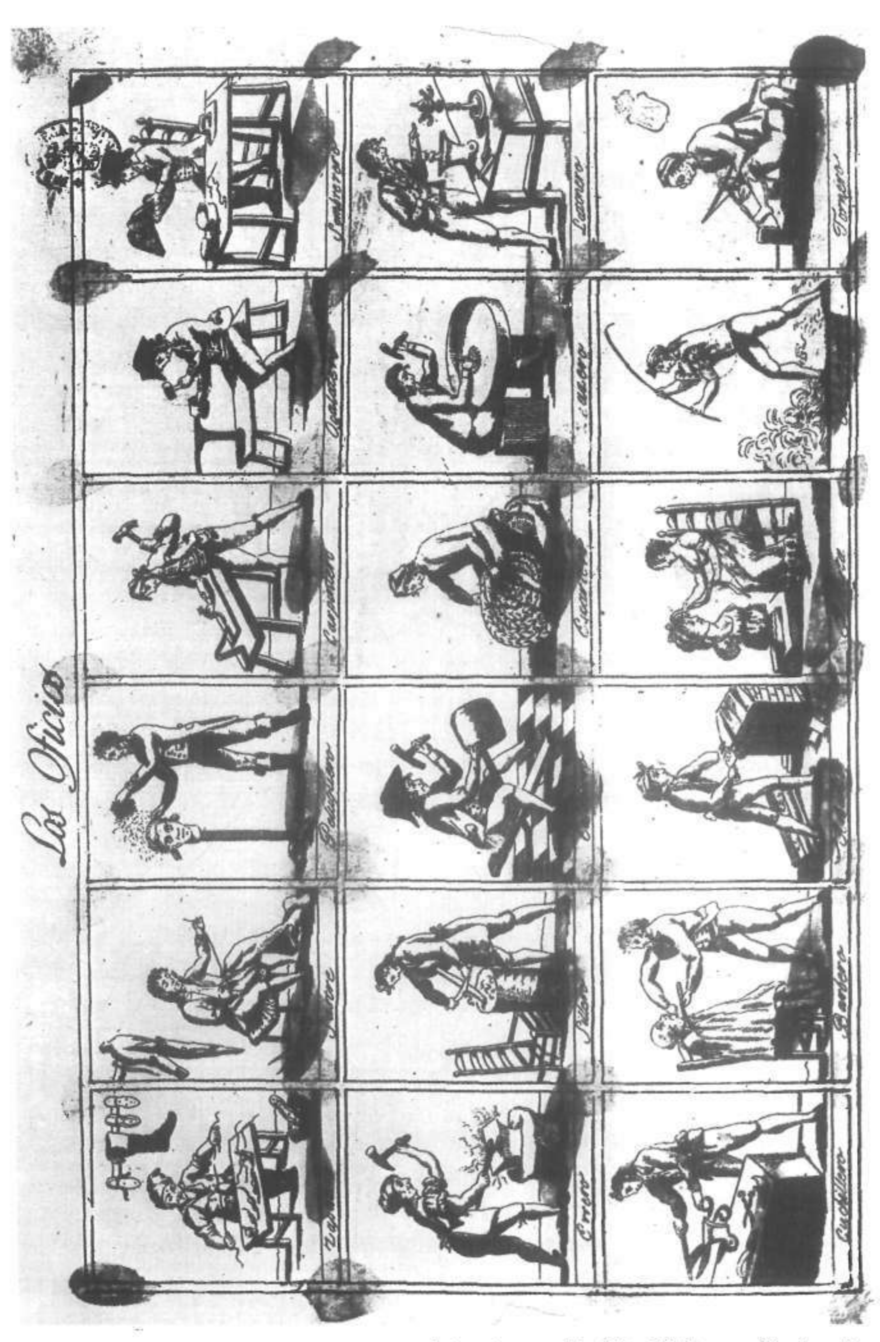
Anónimo (¿Téllez?): *Juego de la gallina ciega* (finales del siglo XVIII, Madrid, Museo Municipal).



P. de Machy: *Diversión española*, Madrid, 1790 (B. Nacional de Madrid).



Anónimo: *Juego de cartas con preguntas y respuestas amorosas* (comienzos del siglo XIX, B. Nacional).



Anónimo: *Los oficios* (primeros años del siglo XIX, Madrid, Biblioteca Nacional).



M. Gamborino: *Gritos de Madrid* (primeros años del siglo XIX, Madrid, Calcografía Nacional).

ducidos en bastantes ocasiones. Luego me referiré a ellos; ahora sólo indicar que entre los originales de Manuel de la Cruz hay muchos que nunca llegaron a grabarse.

El segundo dibujante en importancia por el número de originales es el propio Juan de la Cruz, que intervino en todos los cuadernos, salvo en el primero y el último, con un total de diez dibujos. Además, aparece como «inventor» —según la tradicional división «inventar», «delinear» (dibujar), «esculpir» (grabar)— de cuatro láminas, una en el cuaderno quinto y tres en el séptimo. Antonio Carnicero dibuja siete estampas en el cuarto cuaderno, todas ellas de tipos baleares, que también dibuja —dos— Guillermo Ferrer [17]. De Luis Paret y Alcázar son seis originales, algunos de ellos entre los mejores de la *Colección*. En el cuaderno quinto dibuja cuatro tipos bilbaínos; en el tercero, dos de Puerto Rico. Recordemos que el pintor estuvo desterrado en Puerto Rico (1775-1778) y que después, prohibida todavía su vuelta a la Corte, vivió en Bilbao, donde contrajo matrimonio, y de donde había de volver a Madrid sólo en 1787. Allí realizó una serie de «Vistas de puertos del Cantábrico» que se encuentran entre los cuadros más interesantes de su pintura y en los que aparecen tipos marcadamente costumbristas de soberbia factura. Por otra parte, hay que recordar que existen dibujos de Paret con trajes de teatro: *Raquel*, en la Biblioteca Nacional de Madrid, y *Traje Real en el XI siglo*, en el Museo del Prado.

Los restantes colaboradores tienen mucha menor importancia cuantitativa y cualitativa. J. Ximeno hizo un dibujo; dos, Agustina Azcona; dos, Josef Muñoz; uno, Alfonso Bergaz, y uno, Julián Dávila. Cabe pensar que alguno de éstos, si no todos, formen parte de esos «curiosos» a quienes Juan de la Cruz dirigía su advertencia en la portada de la *Colección*. Por último, un total de 21 estampas carecen de firma de dibujante, aun cuando en cuatro de ellas figura el «inv.» de Juan de la Cruz. Otro dato a tener en cuenta en esta perspectiva es la aparición en la lámina sin numerar *Miguel Garrido* de una firma nueva: Juan Minguet, que «lo esculpió a Buril», mientras que Juan de la Cruz «lo grabó de Agua fuerte».

Aunque no de forma en exceso rigurosa, sí puede establecerse algún tipo de correlación entre los dibujantes y la temática que cultivaron. Resulta claro que Manuel de la Cruz se inclina por los tipos populares y castizos, los correspondientes al primer cuaderno, así como

[17] No he podido encontrar dato alguno referente a Agustina Azcona, Julián Dávila y Josef Muñoz. Guillermo Ferrer (1759-1833) fue un pintor mallorquín que obtuvo en 1779 el primer premio de la Sociedad Económica de Palma de Mallorca, estuvo en Francia y se le puede considerar como un hombre cultivado, pues tenía conocimientos de latín, retórica, poesía y música, además de pintar. Sobre Antonio Carnicero (1748-1814), el *Diccionario* de Cean. Alfonso Bergaz es Alfonso Giraldo Vergaz, escultor murciano, cfr. OSSORIO, pág. 694.

los personajes teatrales, aunque también hace incursiones en el terreno de lo regional. La participación de Paret se circunscribe a tipos que él conoce mejor que nadie, y otro tanto sucede con la de A. Carnicero, J. Ximeno y los colaboradores menores, si bien ninguno alcanza la maestría y agudeza de Paret.

Ahora bien, este punto nos conduce a un aspecto de la cuestión que quizá resulte más interesante que la pura descripción empírica: ¿qué hizo Juan de la Cruz con los dibujos originales, cómo los interpretó, cómo los matizó o alteró? Podemos contestar a esta pregunta porque, felizmente, se conservan algunos de los dibujos que se hicieron para la *Colección*. Ya se han citado los de Manuel de la Cruz; además, la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional posee el de Luis Paret para *Esclava de Puerto Rico* * (lám. 30; dibujo 1.029 de la Biblioteca Nacional), el dibujo preparatorio de *Valenciana* ** (lám. 60; dibujo 1.031 de la B. N.) y el preparatorio de *Española criolla de Lima* *** (lám. 36; dibujo 1.030 de la B. N.), anónimo, que me inclino a atribuir al mismo Juan de la Cruz más que a Paret (tal como alguien ha indicado, escrito a lápiz, en el mismo original).

Dos son los tipos de «correcciones» que el grabador introduce, unas de carácter fundamentalmente técnico-formal, enmendando las debilidades que en el original pueda haber, y que en alguna ocasión son abundantes, como por ejemplo en la aguada correspondiente a *Valenciana,* atribuida a Josef Ximeno, de acuerdo a la firma de la estampa —«Josef Ximeno inv. et del.»—, con una figura mucho más rígida que en el grabado y una solución totalmente incorrecta de las partes de la figura que han de inclinarse al más leve escorzo. En este caso, Juan de la Cruz corrige y enmienda, logrando un grabado mucho más vivo y ágil que el original, pero también introduce algunos cambios que nada tienen que ver con este asunto: transforma el paisaje más documental de Ximeno en un ámbito exótico, una alteración significativa a la que en seguida voy a referirme. Antes de entrar en ella diré, sin embargo, que en algunas estampas la intervención de Juan de la Cruz no es para bien, sino para mal. Por ejemplo, el dibujo preparatorio de la lámina 20, *Maragato* (dib. núm. 1.027 de la B. U., *Un Maragato,* firmado por Manuel de la Cruz), es muy superior al grabado. Juan de

* En el dibujo de la B. N. aparece la firma «D. Manl de la Cruz», si bien alguien ha puesto «L. Paret?» En el grabado figura que el dibujo ha sido hecho por Paret y desde luego las características estilísticas me inducen a pensar que fue este último quien realmente lo hizo. Especialmente el tratamiento del color nada debe a M. de la Cruz y mucho a Paret; los azules de la falda, el blanco del mantón y la misma configuración del personaje son de Paret, no de M. de la Cruz. Ignoro quién puso «D. Manl de la Cruz».

** El dibujo no lleva firma y es inferior al grabado. Más que un dibujo definitivo para grabar parece un simple esquema.

*** No lleva firma, si bien alguien ha puesto a mano *L. Paret,* lo que contradice la indicación del grabado. Pienso que sea, como el grabado dice, de Juan de la Cruz, al menos eso sugiere la torpeza del dibujo, muy inferior al grabado y difícilmente atribuible a Paret.

la Cruz no ha sabido resolver el movimiento de torsión del cuerpo ni la disposición de los brazos, tronco ni piernas, que en realidad están colocadas frontalmente, alejándose así mucho del original, por lo que no es de extrañar que Manuel de la Cruz no haya firmado finalmente la estampa. Sin embargo, es justo señalar que esto sucede en contadas ocasiones y que el grabado no suele ser inferior al dibujo, aunque sí algo distinto.

En líneas generales, cabe decir que los grabados de Juan de la Cruz tienden a destacar los rasgos más clasicistas, acentuando en las figuras el carácter estático, que en algunas estampas resulta incluso excesivo —por ejemplo, en la número 39, *Pastor mallorquín,* más parecido a una estatua que a un tipo popular—, asentándolas más firmemente sobre el suelo, dando mayor volumen a los cuerpos y reduciendo el ritmo dinámico que en el original pudieran tener. Los dibujos originales utilizan el color para las luces y las sombras, cambios de tonalidades, etc.; en el grabado, por el contrario, se recurre al buril, lo que acentúa también aquella tendencia. Si comparamos el dibujo original de la lámina 11, *Andaluz,* obra de Manuel de la Cruz —el título de Manuel de la Cruz es *Andaluz embozado en acción de marcha* (núm. 1.022 de la B. N.)— con el grabado definitivo advertiremos rápidamente la índole de los cambios: el grabador ha reducido la altura de la figura, ha introducido cambios en la cabeza y la caída de la capa, más amplia, llamando la atención sobre un volumen que en estricta percepción empírica no es coherente con la cabeza y la parte del cuerpo que puede verse —también ha destacado la posición de las piernas y los pies, y toda la figura sobre un fondo sin motivo alguno—. Otro tanto sucede, incluso más radicalmente, con la figura del *Cheso,* lámina 17, según dibujo de Manuel de la Cruz —*Chieso de Aragón* (núm. 1.027 de la B. N.)—, en la que, aparte de marcar más intensamente las masas de la túnica, acortar la figura, agrandar la sombra, etc., reduce la intensidad expresiva del rostro.

Este carácter clasicista se pone de manifiesto no sólo comparando los grabados con los dibujos originales, sino a partir de la relación existente entre las figuras de Juan de la Cruz y las de algunos de los autores ya citados. Por ejemplo, en el caso de la lámina 34 —*Azeitero*—, las similitudes con uno de los vendedores de De la Traverse son bastante evidentes: la misma actitud, el mismo modo de andar, etc., si bien Juan de la Cruz no alcanza nunca el sentido dinámico del pintor francés. En otra perspectiva distinta, incluso antagónica, también podemos ver cómo huye del rococó, incluso cuando hace figuras que, como la petimetra, habían adquirido un acusado relieve entre los pintores que seguían a los de «fiestas galantes». Basta ver el diferente

tratamiento del personaje en los dibujos de Petimetras de Camarón que se conservan en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid con los números 877 y 879, y el de Juan de la Cruz en su *Petimetra con manto en la Semana Santa,* lámina 12. De pasada, quiero indicar ahora que el primero de los dibujos de Camarón parece un directo antecedente de las figuras que Goya hizo en sus dibujos y grabados.

¿Cuál fue la influencia de la *Colección de Trajes,* sus afinidades iconográficas y estilísticas, con otras de la época e inmediatamente anteriores?

Juan de la Cruz ocupa un lugar central en el nacimiento de la estampa costumbrista. Si en el campo literario, especialmente a partir del teatro, había tenido lugar un proceso de creación y consolidación de tipos, no podemos hablar de una cosa semejante en el seno de la imagen. Esta sólo apuntó muy someramente hacia tipos nuevos, con ilustraciones excepcionales, o en las estampas y pliegos de Baltasar Talamantes, cronológicamente contemporáneo de Juan de la Cruz. Ahora bien, ni aquellas figuras excepcionales ni éstas de Talamantes tuvieron la influencia de la *Colección de Trajes.* Juan de la Cruz es el primero que en el setecientos construye una colección de tipos que van a perdurar durante bastantes años; el primero que, en el terreno específico de la imagen —y con mayor fortuna en unas estampas que en otras—, configura un repertorio que nos permite salir de las generalidades y convenciones barrocas y reconocer la sociedad española. Cierto que sus propósitos iniciales no se cumplieron y que el peso de los tipos regionales puede ser considerado, desde el punto de vista del más estricto costumbrismo, excesivo. Pero ello no tanto por la presunta inexistencia de esa diversidad regional, pues, como ya indicó Domínguez Ortiz, el «mosaico» peninsular es un factor básico para la comprensión de la España dieciochesca, cuanto por el procedimiento un tanto sumario de procurarnos esa diversidad: el traje regional, sin diferencias sustanciales en las costumbres, fisonomía, etc., aspecto éste que empezaba a corregirse en algunas láminas del último cuaderno con la introducción de los bailes.

El asunto es tanto más interesante cuanto que hasta entonces el único tipo de imágenes en que podemos encontrar semejantes propósitos costumbristas es el dedicado a la fabricación de tapices. Ahora bien, como se ha señalado en repetidas ocasiones [18], ya desde sus comienzos, la Real Fábrica se inspira en Teniers y la pintura flamenca

[18] ELÍAS TORMO: *Los tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para el catálogo y para la historia de la Colección de la Fábrica,* Madrid, Mateu, 1919. G. CRUZADA VILLAMIL: *Los tapices de Goya,* Madrid, Rivadeneyra, 1870. VALENTÍN DE SAMBRICIO: *Tapices de Goya,* Madrid, Patrimonio Nacional, 1946 (1948).

cuando de escenas de costumbres se trata. Durante el reinado de Fernando VI, Luis Miguel van Loo, Andrés de la Calleja y Antonio González Ruiz (ver el capítulo siguiente) sacaron copias de Teniers. Sólo en el reinado de Carlos III aparecen lo que propiamente podemos llamar cartones del género, si bien la influencia de Teniers continúa siendo aún muy importante, y si en algunas obras hay artistas que se liberan de esos rasgos, será necesario esperar a los cartones de Castillo, Bayeu y Goya para que el género quede definitivamente instituido. Ello hace más relevante la empresa de Juan de la Cruz, que nada debe a Teniers y a los flamencos, que rompe con las escenas convencionales para crear unas figuras que hoy pueden parecernos tópicas, pero tuvieron en aquellos años una novedad y una incidencia muy notables [19].

2. Neoclasicismo y rococó

El neoclasicismo no es el único ámbito en que se produce el desarrollo del costumbrismo. La influencia rococó, que tuvo tanta importancia en Francia en la primera mitad del siglo, estaba también presente en España, incluso en el seno mismo de la estampa neoclásica: no olvidemos, por ejemplo, que fue Paret uno de los autores que intervinieron en la *Colección* de Juan de la Cruz. Aún más, sin acudir al rococó sería imposible analizar de forma coherente el desarrollo del «costumbrismo» goyesco de los cartones para tapiz, y, en otra perspectiva, también se puede apreciar una continuidad notable entre algunas imágenes rococó y el romanticismo costumbrista, tal como aquí espero mostrar.

Dejando ahora aparte los problemas que plantean los cartones para tapiz de Goya, es necesario recordar que un costumbrismo rococó se perfila en la obra de pintores considerados menores; tal es el caso de J. Camarón, pero también en imágenes de una figura tan importante como Luis Paret. En el campo de la estampa popular, que es el que ahora nos interesa, ocupa el lugar central un artista poco conocido, Marcos Téllez, cuyas imágenes tuvieron gran influencia sobre el desarrollo de la estampa de la época, en especial sobre el pintoresquismo romántico de comienzos del siglo XIX. Bien es verdad, hay que decirlo de antemano, que no se pueden explicar los orígenes de este pintoresquismo sólo a partir de Marcos Téllez; la influencia de grabadores extranjeros y de los libros de viajes fue, una vez más, decisiva; pero ello no invalida la relevancia del grabador.

[19] Me he referido a las relaciones entre Goya y Juan de la Cruz en «Goya y la imagen popular», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1981, núm. 374, págs. 249-269.

Marcos Téllez no es, por ahora, desde el punto de vista biográfico, más que un nombre. Conocemos estampas dibujadas y grabadas por él; otras que pueden atribuírsele; pero carecemos de dato alguno sobre su procedencia, cronología, actividad, etc. En la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan algunas de sus obras: *Salteadores de caminos* (núm. 38061), *Bestimenta q^e que usan los contravandistas españoles* (núm. 38065) y, sobre todo, la serie de *Seguidillas Boleras* [20], en un volumen encuadernado con seis láminas (sig. ER 3439): *Un pasar de las seguidillas boleras, Pistolees de las seguidillas boleras, Atabalillos de las seguidillas boleras, Campanelas de las seguidillas boleras, Embotadas de las seguidillas boleras* y *Paseo de las seguidillas boleras* *, con tamaños que oscilan entre 21,7 y 21 centímetros de altura por 30 y 26 centímetros de ancho. En el Museo Municipal de Madrid se conservan también estas *Seguidillas Boleras* (números 2300 a 2305) y una serie de estampas que, si no pertenecen a Marcos Téllez, le son estilísticamente muy afines: *Baile de majos* (número 2306), *Juego de la gallina ciega* (núm. 2307), *La merienda* (número 2308) y *Riña de majos* (núm. 2309), todas formando serie, aunque los ejemplares conservados corresponden a estados diversos del grabado. Ejemplares de algunas de estas estampas se encuentran también en la Biblioteca Nacional de Madrid. Todas ellas abren camino a un conjunto de grabados que con temas costumbristas irán apareciendo hasta bien entrado el siglo XIX: *Boleros y currutacas son géneros del pais* (B. N. M., núm. 38047), *La castañera madrileña* (B. N. M., número 38050, y M. M. M., núm. 2315), *La Petimetra en el Prado de Madrid* (B. N. M., núm. 38054, y M. M. M., núm. 2316), *El buen humor de los andaluces* (B. N. M., núm. 38057), *Diversión española,* de P. de Machy, hijo (1790, B. N. M., núm. 38252); *El contrabandista je-*

---

[20] A pesar de su antigüedad la seguidilla se había mantenido hasta el siglo XVIII con plena vigencia. Según indica Cotarelo, Mateo Alemán se refiere a ella en su *Guzmán de Alfarache,* su presencia es constante en el teatro de los siglos XVII y XVIII, hasta el punto de que se llega a identificar seguidilla con baile popular de corte andaluz. Incluso cuando, a principios del setecientos, comienza a notarse la influencia italiana y francesa, la seguidilla continúa teniendo vigencia: «Vanse retirando con la seguidilla al unísono ya haciéndose la *Danceria,* da fin.—Año 1727», dice la coplilla final de *La introducción a una Danceria para San Juan de la Cruz,* que cita COTARELO en su *Colección...,* págs. CCXXV y ss. En la sección de raros de la BNM se encuentra un volumen titulado *Colección de coplas de seguidillas boleras, y tiranas,* publicado en Barcelona por la viuda de don Agustín Roa el año 1825, lo que habla de la pervivencia de la seguidilla.

Se daba el nombre de «bolero» al que gustaba de las seguidillas, coplas y bailes populares. En la BNM se conserva un pliego con el siguiente encabezamiento: «Coplas del bolero, donde se declara como el bolero tiene engañedas con su bayle a todas las danzarinas boleras de la primera tixera que viven en el Lavapies, Barquillo y Maravillas, para que peguen petardos a todos los majitos cereros o tenientes de esquina, haciéndoles la obra de caridad de aliviarles el peso del bolsillo, y después los hacen Colegiales del mayor de Antón Martín, con lo demás que verá el curioso lector» (Imp. de Agapito Fernández Figueroa, Madrid, s. a. Sig. MB 1142-52). La cabecera del romance lleva dos grabaditos xilográficos de bastante interés representando a un bailarín y a una bailarina bolera, ésta con una flor en la mano.

* En la misma B. N. se conserva también una estampa del *Paseo de las seguidillas boleras* iluminada, con variantes en la letra y el paisaje, lo que nos indica la existencia de diversas tiradas del mismo grabado (núm. 38048).

rezano con su querida de viage (B. N. M., núm. 38058), *Los Toreros y la Maja* (B. N. M., núm. 38060, y M. M. M., núm. 14129), *La Maja y los Contrabandistas* (B. N. M., núm. 38062), *El buen humor de los andaluces* (B. N. M., núm. 38062), etc.

Majos bailando, contrabandistas y bandoleros parecen los dos grandes temas de Marcos Téllez y los que mayor influencia ejercieron. El del baile no será asunto ajeno a Goya y otros pintores de la época. De aquél recordemos *El baile a orillas del río Manzanares,* pero antes pensemos en otras imágenes de pintores dieciochescos, y muy especialmente en las de José Camarón y Boronat, que tantos puntos de contacto tienen con las estampas de Marcos Téllez [21].

El primero está en las mismas figuras: esos majos bailando de los cuadros reproducidos por Salas adoptan pasos que encontramos en *Un pasar de las seguidillas boleras* y en *Embotadas de las seguidillas boleras,* hasta tal punto que cabe pensar se trata del mismo baile. Otro tanto sucede con las figuras femeninas, que también llevan en los grabados los amplios peinados con lazos y adornos, el escote amplio, la manga de farol, la falda por encima del tobillo, agitada por el baile (más en Camarón que en Téllez), etc., rasgos propios de las majas del pintor valenciano. La figura del guitarrista que aparece en las estampas (en una, *Atabalillos de las seguidillas boleras,* es una mujer la que toca) está destinada a convertirse en personaje típico de los grabados posteriores y también de las imágenes goyescas.

Esto no quiere decir que pintor y grabador sean lo mismo. Hay muchas diferencias, desde la fisonomía y el atuendo de los majos hasta el canon de las figuras, mucho más alargadas y estilizadas en Camarón que en Téllez, con serlo en éste algo si las comparamos con los personajes de Juan de la Cruz. Y hay una diferencia fundamental que afecta a la escena y sus protagonistas: Marcos Téllez tiene algunas dificultades para solucionar los problemas que el dinamismo del baile plantea; el movimiento del majo en *Un pasar de las seguidillas boleras* no está bien resuelto, sobre todo en lo que hace a la torsión del cuerpo,

[21] Camarón fue un pintor valenciano (Segorbe, 17-5-1730; Valencia, 13-7-1803), de familia de artistas, que hizo «pinturas festivas, damiselas, máscaras y figuras de gracejo, donaire y donosa composición», al decir de Marcos Antonio de Orellana, autor de la *Biografía Pictórica Valentina,* Madrid, 1930 (1936), edición de X. de Salas. Entre sus obras se encuentran algunos bailes de majos que podemos comparar con las estampas de Téllez: *Majos bailando,* pintura que con el número 107 figuró en la exposición «Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya» celebrada en 1932, que fue reproducida en el catálogo, lám. XIII, publicado en 1947; los dos cuadritos de *Majos bailando* que reproduce Xavier de Salas («Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón», *AEA,* XXXIV, 1961), hoy de paradero ignorado y para cuyo conocimiento hemos de atenernos a las reproducciones del artículo y a las explicaciones de su autor, y, finalmente, algunos de los dibujos de Camarón que se encuentran en la B. Nacional de Madrid, en especial dos: *Dos Petimetras* (núm. 879), que fue expuesto en la *Exposición de Dibujos Originales, 1750-1860,* celebrada en Madrid en 1922, en la que figuraba con el núm. 85 y se reproducía en el catálogo, lám. XXIII (se las titula a este dibujo *Modelos de trajes),* y el núm. 877, *Petimetra,* según el título de Barcia, que Salas no cita y que no ha sido expuesto; quizá, de todos, el que posee un aire más decididamente goyesco.

el «serpenteado» del tronco, que se ensancha en lugar de volverse, cosa que sucede en casi todas las figuras masculinas y que el aderezo de la chaqueta no es suficiente para ocultar. También encuentra el grabador dificultades para establecer de un modo coherente la relación entre la figura y el espacio, tal como puede apreciarse en las *Campanelas de las seguidillas boleras:* las figuras son excesivamente planas y la relación de su movimiento no está rítmicamente determinada. Este me parece un asunto importante, porque nos pone sobre la pista de un punto esencial: mientras que Camarón saca todo el partido posible de la composición rococó, que recuerda a los pintores de «fiestas galantes» (y sus debilidades e incoherencias se deben más a un quizá exagerado manierismo que a falta de dominio sobre la organización de la imagen), Marcos Téllez se comporta con notable ambigüedad: el movimiento de las figuras se inscribe en las propuestas rococó, pero la composición espacial recuerda excesivamente a la que aparece en las estampas de Juan de la Cruz y el incipiente neoclasicismo. El movimiento de los bailarines resulta contradictorio con el estatismo del espacio en el que están. El espacio respeta las normas del «cajón italiano», del «cajón teatral»; incluso se plantea como un escenario que tiene telón de fondo, en el que bailan las figuras. Ello introduce una frontalidad que provoca cierta rigidez, a pesar del movimiento de las figuras. Camarón plantea las escenas de forma muy diferente, y aunque el espacio también es considerado como *lugar en* el que se está (y, desde el punto de vista anecdótico, muy teatralmente), articula diversos planos y niveles en función de las distancias y lugares, que en Marcos Téllez son muy uniformes. Por otra parte, la coherente relación de sus parejas de bailarines es capaz de producir por sí misma la tridimensionalidad que Téllez no obtiene. Esa capacidad de Camarón se aprecia muy bien en su dibujo de *Petimetra,* donde los elementos anecdóticos se han reducido al mínimo.

En ambos casos se trata de imágenes narrativas que destacan lo pintoresco. El baile tiene espectadores, tanto en las pinturas como en los grabados; es un espectáculo que contemplan majos y petimetres (en *Embotadas de las seguidillas boleras* un petimetre con capa observa atentamente a los bailarines, adoptando también él lo que casi es un paso de baile) y que miramos nosotros (en *Atabalillos de las seguidillas boleras* la maja que hace música se vuelve a nosotros, los espectadores, que miramos el grabado), espectáculo de movimiento y adorno en los atuendos. Ahora bien, uno y otro presentan el espectáculo de manera diferente: para Camarón, lo más relevante es el colorido de la escena en su conjunto; para Téllez, el pintoresquismo de los detalles y de las figuras; incluso cada uno de los personajes está tomado

singularmente y, dentro de ellos, el detallismo puede resultar abrumador.

Pero, sin eliminar sus evidentes diferencias, uno y otro, Camarón y Marcos Téllez, se distancian con cierta nitidez de las estampas de Juan de la Cruz: los rasgos clasicistas que definían sus tipos están aquí ausentes; el sentido táctil y monumental ha desaparecido tanto en el pintor como en el grabador; las figuras no son estatuas, y tampoco pretenden ejercer ninguna acción modélica, intemporal; sólo darnos el instante, los pasos del baile, la alegría y el colorido, el dinamismo de la acción. Ello sin detrimento de que Marcos Téllez recurra a elementos convencionales; los rostros son casi todos iguales: marcados arcos ciliares, ojos almendrados, boca similar en las mujeres y los hombres, dos líneas para la nariz, óvalo en los rostros de frente, etc. Los rostros de perfil, vueltos a derecha e izquierda, también son similares, y sólo cuando están sesgados, lo que sucede en muy raras ocasiones (el majo —y parcialmente el guitarrista— de *Un pasar de las seguidillas boleras),* hay algunas diferencias, por otra parte, muy poco relevantes. Los motivos paisajísticos y florales, muy simples e igualmente típicos, sin la abundancia que es propia de los pintores de «fiestas galantes». Independientemente de que tal proceder se deba a una hipotética falta de habilidad —o a una «tradición del lenguaje» de la estampa popular—, resulta bastante claro, frente a la *Colección* de Juan de la Cruz, que se trata de recursos técnico-formales.

En última instancia, se trata de la coexistencia de dos planteamientos diferentes, de una concepción que, *grosso modo,* podemos denominar rococó (de «buen representante del estilo rococó» calificó Salas a Camarón en el artículo citado), y de otra que discurre ya por la vía del neoclasicismo. Que no se trata de un enfrentamiento puro, sino de una coexistencia en la que se entrecruzan —y a veces mezclan— elementos de una y otra, lo ponen de manifiesto tanto los detalles señalados a propósito del convencionalismo de las figuras de Téllez como la misma participación del artista rococó español más interesante, Paret, en la *Colección* de Juan de la Cruz. Intervención que no me parece en absoluto casual, pues el artista madrileño no huyó nunca de los temas populares, de la representación de tipos y costumbres, como lo ponen de manifiesto el *Baile popular* que reproduce Salas o las figuras que aparecen en sus vistas de puertos, por citar las obras más conocidas.

Junto a las estampas de bailes, las ya señaladas de bandoleros abren un camino pintoresquista que tenía poco que ver con el neoclasicismo ilustrado, pero que nos envía directamente a la ilustración romántica. Al igual que en el caso de los bailes, contrabandistas y bandoleros, embozados, tienen una larga tradición en la cultura popular. Los roman-

ces sobre «valientes» son incontables en los siglos anteriores. Ahora, sin desaparecer los rasgos fundamentales, y aun sin dejar de repetirse los modelos «clásicos», se introducen algunos matices. La figura del contrabandista ocupa un lugar preeminente; la Guerra de Sucesión, aparte de la violencia que suscitó en sí misma, acarreó la pérdida de Gibraltar, puerto franco, que había de alentar el contrabando a lo largo del setecientos y gran parte del ochocientos. El traslado de la Aduana de Sevilla a Cádiz contribuyó a fomentar estas actividades, identificando a contrabandistas y bandoleros y dándoles a todos un aire de andalucismo muy marcado. La real cédula de 22 de junio de 1761, a propósito del fraude del tabaco, pone de manifiesto los que en él estaban implicados: monjes, grandes, caballeros de órdenes militares, etc. En 1781 y 1782 se dictan normas para combatir a bandoleros y contrabandistas, que no debieron tener excesivo éxito, pues se vuelve sobre el tema en 1789. Bartolomé Gutiérrez, Felipe Campo Redondo, Antonio Perales, Alonso Higeño, Antonio Sánchez, José Roldán... son algunos de los nombres que han pasado a la historia del bandolerismo de finales de siglo. De todos, el más famoso, Diego Corrientes, fue apresado en 1781 y ahorcado en Sevilla el 30 de marzo de ese mismo año. Pueblos enteros se dedicaron al contrabando de tabaco: Estepona, Marbella, Lucena, son algunos de los más conocidos.

El bandolerismo dieciochesco fue, pues, un fenómeno de singular importancia que los hacendistas ilustrados trataron de combatir. Bandoleros y contrabandistas pasaron al mito popular y al patrimonio de las costumbres españolas, y fundamentalmente andaluzas (aunque ni bandoleros ni contrabandistas fueron exclusivos de Andalucía). Las dos estampas de Marcos Téllez son un buen testimonio de unos y otros, y, tras ellas, la multitud de estampas anónimas que difunden el tema y perfilan a los protagonistas hasta que llega la gran eclosión romántica. El pintoresquismo de Téllez es, en este asunto, más acusado si cabe.

Bestimenta qº vsan los Contravandistas Españoles es quizá la estampa más interesante entre todas las que el artista hizo, a la vez que un claro testimonio de la mitología popular. Dos figuras de contrabandistas, uno sujetando su caballo, del que sólo vemos la cabeza, y el otro con el arma al hombro, una maja en medio, nos miran de frente, con ligero sesgo, en un paraje pelado a cuyo fondo vemos las montañas. Nada de la truculencia o distorsión un tanto confusa de *Salteadores de caminos;* todo lo contrario: los contrabandistas lucen sus atuendos como los majos y los petimetres; la riqueza de zapatos y calzas, el adorno de bordados y cintas, más nos hace pensar en majos que en contrabandistas; ni siquiera las pistolas —siete tiene a la vista uno de ellos— proporcionan un aire siniestro o brutal. La cabeza clasicista del

caballo, la apostura de las figuras, la galanura de la maja, la misma limpieza del paisaje, todo contribuye a hacer de ésta una escena agradable, que si gustó a los compradores, poco podía complacer al alcalde de Casa y Corte, al conde de Floridablanca o al propio Jovellanos.

En la estampa se revela la enorme capacidad de Téllez. Sin perder el criterio descriptivo habitual en sus imágenes, ha sabido huir del envaramiento que atenazaba a alguna figura de las seguidillas. Quizá porque el asunto permitía una mayor flexibilidad en la disposición, el artista ha sabido resolverla mejor. El espacio continúa siendo el *lugar en* que las cosas están, pero el ligero sesgo introducido y el movimiento de cada uno de los personajes impide la rigidez; incluso cabría decir que uno de los contrabandistas —el que, a la derecha, lleva el trabuco sobre el hombro— y la maja tienen cierto aire contenido de bailarines. La imagen se mueve a medio camino entre el neoclasicismo y el rococó, lo que viene siendo, tal como hemos visto, habitual en las estampas populares: la disposición del grupo y la relación ámbito/figura se inscriben en las pautas del neoclasicismo; las actitudes, el tratamiento de cada uno de los personajes, la riqueza de los detalles y la amabilidad de la escena pertenecen al rococó.

3. El desarrollo del costumbrismo prerromántico

En los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, hasta los comienzos de la Guerra de Independencia, se asiste a un aumento ostensible del número de estampas y grabados. Además de las innumerables anónimas, a algunas de las cuales me referiré aquí después, es en estos años cuando aparece la serie de A. Rodríguez *Colección general de los trages (sic) que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid,* algunas de las estampas de Marcos Téllez a las que ya hice referencia y, posiblemente, las de Miguel Gamborino conocidas con el título *Gritos de Madrid.* Todas estas estampas, anónimas o no, configuran ya lo que podemos denominar plenamente costumbrismo prerromántico. También en estos años aparece el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne,* de Alexandre Laborde; en 1806, la edición francesa, y en 1807, la española, interrumpida por los acontecimientos bélicos, que tanta importancia había de tener en el grabado romántico posterior, pero cuya problemática excede los límites del presente trabajo.

Con ser todo esto importante —y revelar la existencia de una demanda urbana considerable—, no creo que sea el único factor a tener en cuenta. El período 1793-1808 resulta significativo también por otros

motivos. Los grabados que entonces aparecen no son la pura y simple repetición de lo anterior; suponen, por el contrario, una evolución notable en el género, que se libra ya de los titubeos anteriores. El paso es posible precisamente porque la imagen de carácter costumbrista ha quedado en vías de consolidación: a nivel cortesano, a través de los tapices y los cartones para tapiz; a nivel popular, mediante las estampas ya comentadas. El camino que ahora siguen los estamperos es el de una narración cada vez más fiel y detallada de la cotidianeidad social, el abandono de las pautas ilustradas y de los restos del preciosismo rocócó, sustituidos ya por una presentación de lo interesante, que es anuncio del costumbrismo romántico, aunque todavía esté lejos del pintoresquismo muchas veces tremendista de Lameyer o Alenza. Todo ello hace imprescindible —y urgente— la reconstrucción de un panorama hoy por hoy olvidado.

La *Colección general...*, de A. Rodríguez, presenta un indudable interés documental y resulta un tanto extraño que no haya sido más utilizada en las descripciones y estudios de la sociedad peninsular. Apareció en fecha incierta, posiblemente no posterior a 1804, en Madrid, según dibujos de A. Rodríguez, grabados por José Vázquez, Francisco de Paula Martí, Manuel Albuerne y el propio Rodríguez. En la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar —sig. ER 3552—, además de diversas estampas sueltas. Recientemente, en 1973, la Sociedad de Bibliófilos Españoles ha publicado en Madrid una edición facsímil con introducción de Julián Gállego, pero esta edición no está completa [22].

A. Rodríguez (1765-después de 1823), dibujante y pintor valenciano, publicó, además, *Historia de los trages (sic) que todas las naciones del mundo usan actualmente. Con una brebe noticia del carácter y las principales costumbres de los naturales de cada país, extractada de los viageros (sic) más modernos. Por D. T. V. Madrid: en la imprenta de Vega y Compañía, calle de Capellanes. Año de 1804.* La fecha de publicación del volumen no precisa que los grabados fueran realizados en ese año. En la *Historia...* la portada interior dice: *Colección general de los trages (sic) que usan actualmente todas las naciones del mundo descubierto, dibujados y grabados con la mayor exactitud por R. M. V. A. R. Obra muy útil y en especial para los que tienen la del viagero (sic) universal. Madrid, año 1799. Con Real Privilegio.* La diferencia de años entre la portada interior y la exterior es considerable y hace pensar que o bien los grabados se hicieron antes, reuniéndose posteriormente en volumen, o bien, no vendiéndose inicialmente el

[22] Muy pocas son las noticias que se tienen de A. Rodríguez. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ las resume en su *Catálogo de dibujos* del M. del Prado, Madrid, P. Nacional de Museos, 1977, vol. III, página 99.

volumen publicado, se volvió a encuadernar. Me inclino más por la primera explicación, y pienso que lo mismo pudo suceder con la *Colección general* de los trajes españoles. Corrobora la hipótesis el hecho de que entre las láminas sueltas que se conservan en la Biblioteca Nacional hay algunas que no figuran en el volumen, aunque sí tienen el número de las que en el volumen se publican, lo que indica que circularon estampas con diferentes versiones de un mismo personaje. Este cambio sólo tiene sentido si su aparición tiene cierta duración en el tiempo. El sistema sería similar al de los actuales fascículos, que primero se venden por separado y luego se encuadernan y venden en volumen.

Rodríguez fue un dibujante de considerable actividad; además de estas dos colecciones hizo también los dibujos para el *Observatorio rústico,* de Francisco Gregorio de Salas —B. N. M., núms. 1642 a 1647—, obra que tuvo un éxito resonante, pues se reeditó continuamente a partir de 1772 y hasta 1830. Las láminas realizadas a partir de los dibujos de Rodríguez, que también hizo la portada, se encuentran en la séptima edición (1802), publicada por la Imprenta de Repullés, que se vendía, al igual que las dos colecciones anteriores, en la Librería del Castillo, frente a San Felipe el Real. Cada uno de los grabados iniciaba una de las seis partes en que el poema está dividido. La portada fue grabada por Francisco de Paula Martí, que colaboró con Rodríguez en las dos colecciones de trajes, y las restantes láminas, por F. Miranda, que no he podido saber si es el Fernando Miranda de los años treinta y cuarenta, ilustrador de *Guindilla* y de *Los españoles pintados por sí mismos.*

Con Rodríguez colaboraron en las colecciones de trajes, según ya he indicado, tres grabadores: Manuel Albuerne, Francisco de Paula Martí y José Vázquez. El primero, que grabó según dibujo de Goya el *Emblema del Real Instituto Militar de Madrid* (1806) —Gassier/Wilson, núm. 873a—, fue discípulo de la Academia de San Fernando, presentándose al concurso de 1790. Hizo láminas religiosas y de los reyes; también del Quijote anotado por Quintana (1797). En el volumen *Guerra de la Independencia. Retratos,* publicado por la Junta de Iconografía Nacional (Madrid, 1935[2]), se recogen grabados de Albuerne que representan a Francisco Xavier Mina, Pablo Morillo y Pedro Caro y Sureda, provinentes de los fondos de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid. Francisco de Paula Martí (1762-1827) es el conocido introductor de la taquigrafía en España; fue grabador de la Imprenta Real de Cádiz (1811) y también autor teatral. José Vázquez (1768-1804), hijo del grabador cordobés Bartolomé Vázquez, fue académico de mérito de la de San Fernando en 1799. A pesar de esta

diversidad de grabadores, basta ver la *Colección general* para darnos cuenta de la homogeneidad técnica, lo que subraya la importancia de Rodríguez como verdadero inspirador de las imágenes.

La *Colección* se compone de 112 estampas, a las que se pueden añadir —tal como hace la edición facsímil— cuatro láminas más con «Modas de Madrid año 1804». A pesar del tiempo transcurrido desde que Juan de la Cruz iniciara la suya, ésta de Rodríguez nos ofrece una imagen de España que no se diferencia excesivamente de aquélla; sigue siendo una España rural y regional, caracterizada por la diversidad de trajes y de costumbres. Entre las 112 estampas, 58 presentan tipos rurales, 47 urbanos y siete de difícil clasificación; pero este aparente equilibrio es engañoso, pues, de los 47 urbanos, 37 corresponden a Madrid y el resto está distribuido por toda la Península: dos en Cataluña —el fabricante y la menestrala—, dos en Mallorca —dos mujeres principales—, uno en Menorca —el mahonés—, dos en Sevilla —dos majos— y tres en Cádiz —un curro, una maja y una petimetra—. Entre los de difícil clasificación están los gitanos, los contrabandistas y los toreros, tipos populares que exceden propiamente la disyuntiva rural/urbano, como sucede también, en cierta medida, con el marinero vizcaíno. Quizá con la salvedad de Cataluña y Cádiz, cuya importancia urbana parece en exceso disminuida, la imagen del país que la *Colección* nos proporciona es bastante justa: una España profundamente tradicional, apegada al pasado y, por ello mismo, brillante y pintoresca para los viajeros europeos.

Desde un punto de vista estilístico, los cambios respecto de la *Colección* de Juan de la Cruz son mucho más notables. En principio, pudiera parecer que la concepción de la figura es más o menos la misma: un personaje centrado en un paisaje más indicativo y simbólico que real, con lejanos horizontes y amplia espacialidad. Sin embargo, si comparamos y concretamos algo más, advertiremos lo infundado de esta impresión primeriza. Rodríguez ha acentuado los rasgos descriptivos y pintorescos, tanto en las figuras como en el paisaje; aquéllas no pretenden la monumentalidad que en la mayor parte de las estampas de Juan de la Cruz se perseguía; ahora se busca una naturalidad basada en las actitudes y el movimiento, en la descripción del atuendo y la fisonomía, intensificando todas las notas que puedan aumentar el pintoresquismo. Por lo que respecta al paisaje, aunque indicativo y simbólico desde un punto de vista estrictamente naturalista, es mucho más real que el de Juan de la Cruz. Rodríguez gusta introducir, en su elementalidad, aquellos motivos que son más típicos del asunto: el carro con las mulas, los pellejos de vino, la pequeña iglesia, el pozo artesano, las vides... Además, incorpora un elemento nuevo que re-

fuerza ese sentido narrativo y pintoresco: una breve expresión, texto que se pone al pie de la imagen, caracterizando singularmente al personaje, cuya procedencia está indicada en la parte superior de cada grabado. La frase suele hacer referencia al oficio o actividad de la figura, a su estado de ánimo, y es, en ocasiones, ambigua, como recordando algunos de los textos que Goya puso en *Los Caprichos:* el trapero madrileño se libra de los perros que le ladran: *Malditos perros Yngleses...* (lámina 37); *Desta agua no veverás,* afirma la Serrana de Avila (lámina 48), mientras que el labrador burgalés pregunta: *¿Te parece q^e^ soy algún currutaco?* (lám. 53), y el de Vizcaya responde a una pregunta que alguien —¿un castellano?— le ha hecho: *¿Que cómo me llamo? Vizcaíno* (lám. 62), etc. En otras ocasiones los personajes parecen mantener un diálogo con alguien que está en la *Colección* o fuera de ella: *¿Quieres un racimo, Juana?,* pregunta el labrador manchego, señalando unas vides (lám. 39); *Buen chasco me diste anoche,* le dice a alguien la labradora manchega (lám. 40), y a «Perico» pregunta la aldeana salmantina: *¿Vienes al Bayle, Perico?* (lám. 50); por el «noy», la menestrala de Cataluña: *¿Y el Noy?* (lám. 74).

El resultado final de la combinación de todos estos elementos tiene ya poco que ver con las colecciones anteriores, no sólo con la de Juan de la Cruz, sino también con las francesas de la segunda mitad del siglo XVIII. El pintoresquismo se ha convertido en la medida fundamental de la imagen, que pretende captar lo típico en toda su singularidad y concreción, desarrollando aquel género de imágenes que el casticismo goyesco de los cartones había alentado. Me resulta difícil creer que Rodríguez desconocía los cartones de Goya, al menos algunos de ellos, pues muchos personajes de su *Colección general* estaban ya en las pinturas. Claro que esto podría explicarse también a partir de la fidelidad de ambos artistas a una temática hecha y consagrada. El *cazador madrileño y su perro* de la lámina 36 están ya en *La caza de la codorniz;* su *Hortelana de Valencia* (lám. 86) ofrece abundantes puntos de contacto con la naranjera de *La Merienda;* la *Labradora aragonesa* (lámina 72), con la moza que lleva tres cántaros en *Las mozas del cántaro;* el *Carretero murciano* de la lámina 90, con los que Goya pone en *La riña en la Venta Nueva,* y el grabado de *El ciego de la guitarra,* la *Baylarina Bolera* (lám. 18), con el dibujo de Goya *Se hizo a oscuras* (hacia 1800-1808, B. N. M.), para no hablar ahora del tema de petimetres y petimetras.

En cualquier caso, por encima y por debajo de las estrictas afinidades iconográficas, pienso que la actitud de Rodríguez es bastante parecida a la del Goya de los cartones: preocupación por establecer un repertorio de tipos lo más empírico posible, libre de las ataduras ca-

nónicas del neoclasicismo, dispuesto a captar la inmediata cotidianeidad del dato, abriendo así paso a lo que con el tiempo se llamará costumbrismo y penetrará hasta el romanticismo.

Quizá fuera esta la razón del éxito, a corto y largo plazo, de la *Colección general*. Los tipos pasaron inmediatamente al patrimonio iconográfico popular en multitud de pliegos, estampas y juegos de muy diversa índole. Un pliego con dieciocho viñetas de trajes peninsulares que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (número 17.487) parece inspirado directamente en los grabados de Rodríguez. El pliego carece de titular y ofrece trajes de Madrid, las dos Castillas, Valencia, Murcia, Granada, León, Asturias, Galicia, Vizcaya, Navarra, Aragón, Cataluña, Mallorca, Jaén, Sevilla, Córdoba y Extremadura. A excepción de la viñeta referente a Madrid, la primera de todas, que aunque está relacionada con Rodríguez es la que más se diferencia de sus láminas, las restantes están directamente inspiradas en la *Colección general* según la siguiente tabla de correspondencia:

Pliego	*Colección general*
De Madrid, corresponde a	Lám. 3 (Modas de Madrid, año 1894). *Petimetre con frac de paño, calzón y botines de mahón.*
De Castilla la Nueba	Lám. 42. *De la Mancha. ¿Que te traiga aquello? Cavañil.*
De Castilla la Vieja	Lám. 46. *De Castilla la Vieja. Muchacho, ese borrico. Arriero de Tierra de Segovia.*
De Valencia	Lám. 89. *De Valencia. ¿Me toma Vm. este rollo? Esterero o Labrador de Clevillente.*
De Murcia	Lám. 90. *De Murcia. En la puerta de atocha nos veremos. Carretero.*
De Granada	Lám. 93. *De Granada. ¡Qué mala jembra eres! Gitano.*
De León	Lám. 54. *Del Reyno de León. Resuélvase y lo cargo todo. Maragato.*
De Asturias	Lám. 58. *De Asturias. En el Filandón te lo diré. Labrador.*
De Galicia	Lám. 60. *De Galicia. Buen año de nabos. Labrador.*
De Viscaia	Lám. 62. *De Vizcaya. ¿Que cómo me llamo? Vizcaíno. Labrador.*
De Nabara	Lám. 67. *De Navarra. No te enfades. Roncalés.*
De Aragón	Lám. 71. *De Aragón. Aragonés de pies a cabeza. Labrador.*
De Cataluña	Lám. 73. *De Cataluña. ¿Has visto a la Pona? Fabricante.*
De Mallorca	Lám. 80. *De Mallorca. Mucho me gustas. Labrador.*

Pliego	*Colección general*
De Jaen	Lám. 97. *De Jaén. Que te encuentre como te dejo. Arriero.*
De Sevilla	Lám. 100. *De Sevilla. No me alborote Vmd. la sangre. Majo.*
De Cordova	Lám. 102. *De Málaga. No puedo llevarla por menos. Arriero.*
De Estremadura	Lám. 111. *De Estremadura. De todas carnes como queso de flandes. Chorizero.*

En otras ocasiones los grabados anónimos siguen más fielmente los originales de Rodríguez; tal es el caso de los cuatro *Trages del Reyno de Valencia* (B. N. M., núm. 38.227), que cabe pensar sean del mismo dibujante, o se incorporan a escenas más complejas, como sucede con el *Petimetre con capa de Madrid* (lám. 25), que pasa, con variantes, a *La Petimetra en el Prado de Madrid,* lámina 4 de un conjunto de cuatro, anunciado en el *Diario de Madrid* del 17 de abril de 1795: «Colección de cuatro estampas de caprichos, bien iluminadas y grabadas al aguafuerte», que hoy se conservan tanto en la Biblioteca Nacional como en el Museo Municipal de Madrid. Convertido ahora en majo embozado, nos hace pensar también en el embozado goyesco de *El Paseo de Andalucía.*

Las imágenes de Rodríguez también inspiraron algunas de las que se utilizan en juegos. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un juego de 18 estampitas de 4 por 5 centímetros, más 0,35 centímetros para el texto, con nueve figuras masculinas y nueve femeninas, que llevan en la parte inferior un pequeño texto (núms. 17.490 a 17.503 y 17.505 a 17.508). Otras dos estampas con figuras femeninas y diferente tamaño parecen de otra colección del mismo juego. Los textos, en forma de preguntas, contestaciones y afirmaciones, son, en general, de carácter galante, y dejan más a la imaginación y la sugerencia que a la concreción:

Figuras masculinas		*Figuras femeninas*	
17.498.	¿Ha de ser Vm. presumida?	17.490.	Las acciones lo dirán.
17.499.	¿Es V. celosa?	17.491.	Por un rato.
17.500.	El amor la mueve a V. p^{r}. estremos.	17.492.	¿Ya tú sabes?
17.501.	¿Haremos algo de bueno?	17.493.	¿Eso no diré yo?
17.502.	¿La enfada a V. mi trato?	17.494.	Ni pensarlo.
17.505.	¿Está V. satisfecha de mi amor?	17.495.	¡Algunas veces!
17.506.	¿Me dará V. motivo de celos?	17.496.	¿A cada instante?
17.507.	¿Puedo tener satisfacción de V.?	17.497.	En ti consiste.
17.508.	¿Me querrá V. mucho?	17.503.	Eso quisieras tú.

El juego debe ser parte de una de aquellas barajitas de 30 preguntas y 30 respuestas «muy graciosas» que, según indicaba el *Diario de Madrid,* se vendían en las librerías de Hurtado y de Quirós, en la calle de Carretas y frente a los Gremios, respectivamente. Algunos de estos personajes, que pertenecen en su totalidad al mundo madrileño de las clases media y alta, parece inspirado por las figuras de Rodríguez: *¿Haremos algo de bueno?,* en el *Currutaco con levita* (lám. 7); *¿La enfada a Vd. mi trato?,* en *Petimetre con frac y sombrero bordado* (lám. 5) y en *Petimetre con frac de paño, calzón y botines de Mahón* (lám. 3 de *Modas de Madrid año 1804).* En el Museo Municipal de Madrid se conserva también una tarjeta (núm. 5.150) con dos figuritas en la cabecera —de 3,85 centímetros de altura—, que parecen de este mismo juego: *¿Haremos algo de bueno? / No, que me dará Vd. mal pago,* son los pies de cada una de ellas.

La consolidación y difusión del costumbrismo, que Rodríguez representaba mejor que nadie, se vio intensificada por la aparición de series dedicadas a los «gritos de Madrid», es decir, a los vendedores ambulantes que recorrían las calles de la ciudad. Habitualmente se viene afirmando que la serie más importante de «gritos», la de Gamborino, apareció después de la Guerra de Independencia; sin embargo, un anuncio del *Diario de Madrid* del 31 de julio de 1793 puede alterar esta opinión. El anuncio dice así: colección de *Los gritos de Madrid* «de cuatro en cuatro, a real cada figura, empezando con el mozo del azeitero, el vidriero fino, la pepinera y una lugareña que vende ajos y cebollas». Ahora bien, esta es exactamente la descripción de la lámina 2 de los *Gritos,* de Miguel Gamborino.

La colección de Miguel Gamborino (Valencia, 1760-después de 1828) —de la que existen tres ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (sigs. ER 3484, ER 3467 y ER 3468), y que todavía puede adquirirse en la Calcografía Nacional— fue enviada a la administración de la Imprenta Real, que la editó, en 1817, según indica Ossorio. Consta de 18 láminas con cuatro personajes cada una *, figurando en el

* Estos son los tipos: lám. 1, *Moritas Mora-as/ Zarza Moretas. Ay se-e-bo. Ai té. Cesta-a-as y Canasti-illos.* Lám. 2, *Ajos y Cebollas. La Pepinera. Vidriado fino. El Azeitero.* Lám. 3, *Ala Granarica ya los/ Valencianotes gordos. Lechie. Agua fresca/Aora quebiene dela fuente. Horchata de Chufas.* Lám. 4, *Albillas como rosas Ubas. Quien quie rabanos. La rena. Quien mecompra esta Cargade Carbon* (responde el compañero). *Y, O, Y, yoo, yooo, yiil.* Lám. 5, *Abellanitas Dulces/Abellaneees. Alascalientes y Gordaas. Queric Tiernecit quantos á Ochabit* [vende rosquillas]. *AaOor afilador.* Lámina 6, *Navitos Nabos á mis Foucarr-a-/leros, â misubstancia â mistuetanos/de Carrnéro. Musulina y Curtes de Chalecus. Quia quiai á cuartoooo/ael Avanicooo. ¿Si yó tubiera balcon?* [lleva un tiesto]. Lám. 7, *Unaa docena de Gueeeevoos/ Si aguardaran que se acaben. Madroños á quarto la sartaa. Coooomponerr Artezas, artezones/ Tinajas y barreeños. Bischochos de Canelaaa/ y almendrados q.e ricoos.* Lám. 8, *La limoneraa... tollo agrio (Petra la Rubia). Naranjas dulces... naranjas (Mariquita la Roma). Hay palominaa. Hay zapatos viejos-que vendel.* Lám. 9, *Este par de gallinas, de labradora. Una caña de pájaros. Quien me compra un Relo/un gallo vendo. Pao pao pabitos paos.* Lám. 10, *Brecoleras y Brecoles; Brecoles/ finos Brecoles. Arre borrico... Coliflores Coliflores. Alcachofas de Jardín. Esparragos de Aranjuez/ de Aranjuez gordos.* Lám. 11, *Sardinas frescales/ La hacienda del perdido, / barato y corrido. De Xarama vivitos/á dos reales, á dos*

catálogo de la Calcografía Nacional con el título *Pregones de Madrid* (números 1.207-1.224). Cada tipo lleva debajo un texto en el que se recoge el grito del vendedor. Este se encuentra en un espacio más o menos detallado que recuerda a las figuras de Poisson y nos hace pensar en una verdadera «peana», como si de una figurita de nacimiento se tratase. Pero las actitudes, posturas y gestos ofrecen una verosimilitud muy superior a la que hasta entonces se ha venido alcanzando, anuncio ya del costumbrismo romántico que culminará en *Los españoles pintados por sí mismos* y en los *Vendedores de Madrid,* de Eusebio Zarza, de *El Museo de las Familias* (t. VI, 1848).

Si, como me inclino a pensar, el anuncio del *Diario de Madrid* hace referencia a la serie de Gamborino, entonces debemos decidir entre dos posibles opciones: o bien los datos de Ossorio están equivocados y es necesario hacer retroceder considerablemente la fecha de edición, o bien existió una primera edición popular de los *Gritos,* que fue luego reimpresa por la Imprenta Real en mejor papel y superiores condiciones técnicas, habiendo desaparecido el rastro de la primera. Me inclino a aceptar la segunda hipótesis. La edición de la Imprenta Real está documentada no sólo por Ossorio, sino también por Palau y los mismos catálogos de la Calcografía Nacional (años 1927 y 1968); claro es que esto no quiere decir mucho, pues, acostumbrados como estamos a transcribir críticamente lo que ya ha sido publicado, un error inicial puede producir otros muchos sucesivos. Hasta tanto no contemos con más datos y más seguros deberemos contentarnos con esta incertidumbre [23].

A propósito de la serie de Gamborino me parece importante llamar la atención sobre dos cuestiones. En primer término, resulta evidente la influencia de las colecciones francesas, muy especialmente de la realizada por Poisson, a la que me referí en el primer epígrafe de este

---

reales [lleva peces]. *Esquerola y apiu. Berros berros.* Lám. 12, *Melares melares melaritos/ melares para los militares, / y bien pesao! Cerezas garrafales / á mis garrafalonaaas.../ de Toro negras. A cala, y calando, / una Sandia, y doo... / Siesto es sangre! Un buen par de melo melo/meloncitos meloo meloooo / ya está aquí el azucar!* Lám. 13, *Hugas moscateles hugaas / a la moscaaa. Ciruelas de flor ciruelas / Peras de azucar á 5 quartos. Sartenes (tic tic quitictic) / Sartenero. Santi boniti é barati* [lleva figuritas de santos]. Lám. 14, *La Quaxareraaa. Torraos tiernos; / Torraos, y pasas: torraos. Cantaros, cantarillas, barreño / una tapadera de lumbre y coopeee / Quien iama: sooo borrico. Aceytuna buena: Aceitunero / Olivas.* Lám. 15, *A quarto ramilletes / ¿quien me saca de ramilletera? Toito este puñao de / rosas de cien ojas por / un quarto. Medias y Calcetas. Pellejas para la cama: / Zalea.* Lám. 16, *A tres quartos el manojo de cebollas, / y sin capar. Judios y judias como la / seda judias. Cooomponer sillaaas. Micaras y Tasas.* Lám. 17, *Camuesas finas Camuesaaas / Baxe viste pronto. Peregil y hierba buena / á quarto el manojo. Estera fina. Pleita fina de Valencia / abentadores.* Lám. 18, *La Piñoneraaa. La Bollera muchachos / á quarto y á dos quartos. Un cuchinillo vivo vendoo. Ruedooo / Quien me compra estos ruedos?*

[23] La serie de Miguel Gamborino, y toda su actividad, está pidiendo un trabajo monográfico sobre el artista que, por el momento, no parece tener visos de realizarse. El estado de «traslado» de los archivos de la Calcografía Nacional contribuye a dificultarlo aún más, pues por el momento es imposible investigar su expediente. OSSORIO dice en su *Galería biográfica...* que nació en Valencia el año 1760, ignorándose la fecha de su muerte. Proporciona una lista breve de algunas de sus obras, entre ellas los *Gritos de Madrid* y diversas estampas, e indica que se ocupó siempre del grabado de láminas y contribuyó a la propagación de la litografía.

trabajo. La concepción de la figura, el leve tratamiento del espacio, la captación del grito fugaz, son rasgos que las aproximan de forma definitiva. En segundo lugar, con los grabados de Gamborino irrumpe un mundo que hasta ahora permanecía postergado o supeditado al casticismo dieciochesco: las calles madrileñas no son el espectáculo de majas y majos, de petimetras y currutacos que la literatura casticista nos había dado. Son el ámbito de vendedores que sólo ocasionalmente se identifican a partir de su región de origen, que habitualmente lo hacen sólo y exclusivamente desde su oficio y ocupación. El panorama madrileño de Rodríguez se amplía considerablemente. La mirada no capta ya, como en los cartones para tapiz, los juegos y costumbres festivas de los madrileños, sino la vida urbana diaria, lo que gritan los vendedores, pieza importante del entramado social —no del mosaico peninsular—, en un instante de su actividad. La visión empírico-casticista que todavía era fundamental en la *Colección general,* de Rodríguez, da paso —sin que aquélla se abandone completamente— a una visión más social, empírica también, pero atenta a lo característico y pintoresco de la nueva sociedad urbana que se está conformando. Aún más: Gamborino no renuncia a una mirada que ante todo tiene en cuenta los rasgos que mantienen a una figura en un estamento social determinado, la miseria que puede acarrear, etc. Los trajes de los vendedores no destacan sólo por su brillante colorido o por la novedad de las actitudes...; el repertorio social se ha ampliado muy considerablemente y las estampas y pliegos anónimos a que voy a referirme no hacen más que desarrollar esa tendencia.

Gamborino no la ha inventado. Es posible rastrear sus orígenes literarios en la literatura crítica y satírica del XVIII, incluso en algunas de sus manifestaciones iniciales. Antonio Domínguez Ortiz ha estudiado la obra de don Cristóbal del Hoyo Sotomayor, marqués de la Villa de San Andrés, en lo que hace referencia a su visión de la corte dieciochesca [24]. La visión del marqués es totalmente negativa. Del pueblo madrileño opinaba que era «el más bárbaro y el más idiota que, proporcionadas las circunstancias de Corte tal, he visto yo» [25]; pero no cabe duda de que, independientemente de sus polémicos juicios de valor, los datos que sobre la sociedad urbana proporciona, ya en principios del XVIII, son sumamente ilustrativos. Las calles madrileñas que su

[24] A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Una visión crítica del Madrid del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Madrileños,* VI, 1970. En menor medida, «Reminiscencias canarias en la obra del Marqués de la Villa de San Andrés», en *Anuario de Estudios Atlánticos,* 24, 1978. Ambos artículos han sido recogidos en el volumen *Hechos y figuras del siglo XVIII español,* Madrid, Siglo XXI, 1973, 1980².

Sobre el Marqués, A. MILLARES CARLO: *Ensayo de una bibliografía de escritores de las Islas Canarias,* Madrid, 1932; IRIS M. ZAVALA: *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII,* Barcelona, Ariel, 1978.

[25] A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Hechos y figuras del siglo XVIII español,* ed. cit., pág. 153.

pluma describe no son las de majos y majas, las del galanteo en el Prado o la riña ante la taberna, sino las de un considerable trajín económico: «recuas de mulas, machos, borricos con cal, arena, piedras, palos, trigo, harina, carbón; carros con bueyes, hombres con sacos de aceite, sillas de manos, esportilleros con inmensas cosas, mujeres y hombres del campo con cuanto traen a vender...»[26] La documentación que ofrece a propósito de las procesiones nos permite adquirir una idea de la diversidad del Madrid cotidiano. Los pasos procesionales son llevados por los cabreros, porteros, confiteros, apeadores de carbón, herreros, chapuceros, hortelanos, pasamaneros, empedradores, vendedores de aceite y vinagre, pañeros, barberos, altareros, sastres, zurradores, comediantes, cocheros, curtidores, traperos, pasteleros, carniceros, carpinteros, vendedores de fruta, vendedores de pescado, zogueros, zapateros, esparteros, pintores, alguaciles y mozos de cordel[27]. Es en esa rica diversidad donde cobra sentido un concepto que hasta ahora se ha utilizado poco o nada: el de proletariado urbano. Cuando hablamos del majo, la condición laboral y social, el puesto ocupado en la estructura social, su relación con otros estratos, se supedita a aspectos más vistosos y castizos. Ahora, la descripción del marqués nos recuerda que el majismo encubre un conglomerado de oficios, que los majos son trabajadores y que las diversiones y fiestas no acaban con la vida diaria. Al pintoresquismo castizo le sucede un pintoresquismo que llamaremos social, cada vez más firme, factor básico en el desarrollo del costumbrismo.

No se trata de una cuestión estrictamente temática, que el majo o el petimetre sean sustituidos por el artesano, el vendedor callejero y el burgués, hay algo más: la presentación del vendedor de verdura, del trapero o del deshollinador, del burgués, tiene unas exigencias de verosimilitud distintas a las del majo o el petimetre. Estos responden a arquetipos bastante bien definidos, que enlazan con una tradición de guapos y valientes, de caballeros; aquéllos no encajan en modelos pretéritos, teatrales, ni deben tener siquiera —si optan por la verosimilitud— carácter de modelos: la temporalidad les es tan consustancial como el naturalismo si quieren conformar una imagen veraz. El problema no responde a una pura exigencia de representación: es obvio que la realidad descrita por el marqués era la misma que la representada en los sainetes de don Ramón de la Cruz; lo que distingue a uno de otro es el punto de vista, la selección que de esa realidad se hace, primera manifestación del punto de vista con que se aborda. Es igualmente obvio que la realidad descrita por Rodríguez es la misma que la presentada

[26] *Ibid.*, pág. 152.
[27] *Ibid.*, págs. 159 y ss.

por Marcos Téllez, o ahora por Gamborino; lo que ha cambiado es la actitud, y con ella, los aspectos de esa realidad que en cada momento polarizan el interés, y cabe pensar que ese cambio de actitud se debe en gran medida a la transformación misma que de esa realidad se ha venido produciendo. Seguía habiendo majos y petimetres [28], seguía habiendo contrabandistas y bailarines boleros, y las estampas de la época así lo testmonian; pero con ellos primero o desplazándoles después, aparecen ya otros personajes que hasta ahora no habían merecido la atención de la imagen. Cierto que la sociedad urbana se estaba transformando y que el número de vendedores crecía, pero, como ya señaló Domínguez Ortiz, no con el ritmo y dinamismo suficiente como para producir una inmediata transformación iconográfica.

Al igual que sucede con los trajes de Rodríguez, los vendedores madrileños pasan de inmediato a la estampa popular. Bastantes son los grabados anónimos que en los primeros años del ochocientos vuelven sobre el tema, incluso se usan para aprender a leer a través de los abecedarios, por ejemplo, el *Abecedario nuevo titulado por los vendedores de Madrid para que los niños aprendan por ideas representativas las letras; este método, aprobado y en uso por todas las naciones cultas, es el más fácil porque excita la curiosidad y empieza a desembolber la memoria de los discípulos* (B.N.M., núm. 17.518), de cuatro filas de seis figuras cada una [29]; también los pliegos con *Gritos de Madrid* (B.N.M., núm. 17.518; M.M.M., núm. 2.353) [30] y *Bendedores de Madrid* (M.M.M., núm. 2.352) [31], pliegos que parecen salidos de las mis-

[28] El lechuguino o petimetre es personaje que no desaparece con el siglo. En 1830 y 1831, MANUEL ANDRÉS IGUAL editaba en Barcelona dos folletos de sugestivo título: *El lechuguino a la dernière. Mañana de un día bien empleado. Papel joco-serio en que se pintan muy al vivo las costumbres, usos y ocupaciones de estos caballeritos*, y *La lechuguina a la dernière. Mañana de un día bien empleado. Papel joco-serio.* Cfr. mi libro *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, especialmente pág. 70.

[29] Contiene las siguientes figuras: *A, Aceytunero. B, Barquillero. C, Castañas calentitas. D, Dátiles de Murcia. E, Estera fina. F, Fresas de Aranjuez. G, Gallinas y pollos. H, Havas y guisantes. I, Igos de Valencia. J, Jabonero. L, Lechuga y escarola. M, Melones. N, Naranjas y limones. O, Orchata de chufas. P, Peces de Jarama. Q, Quajada la guajadera. R. Rávanos la ravanera. S, Sartenes, tin... tin. T, Tomates y Pimientos. U, Ubas ricas, ubas. V, Vizcochos de Canela. X, Xícaras y tazas. Y, Ylo para calcetas. Z, Zapatillas, el zapatillero.*

Otros abecedarios son: *Abecedario sencillo para instrucción y recreo de la infancia compuesto de diferentes objetos cuya primera letra guardando el orden alfabético queda impresa en la memoria de los niños teniendo la circunstancia de estar en él las suertes más principales de una corrida de toros y otras viñetas graciosas y divertidas encontrando diversión y utilidad* (B. N. M., número 17.521); *Abecedarios sencillos español y gótico* (B. N. M., núm. 17.523); *ABCDARIO para la instrucción de los Niños de primera Educación Compuesto y grabado por Dn. Franco. Miranda con licencia en Madrid* (B. N. M.).

[30] Con los siguientes gritos: *Sta. Maria compras algo* [lleva libros y rosarios]. *Quien Rabanos. Agua de Sebada. Azeyte. Zapatos viejos. Ajos gordos Ajos. Escarola y Apiuu. Barquillero, Naranjas dulces, Amolador. Nabos y Berza. Agua de la fuente. Las dos y Media y llobiendo. Amileche Guebos Lechera. Figes de Valensia. Gaseta Gordas noveds. Salga Dn Juan de la Viñas. Compra Santi Barati.*

[31] Con los siguientes «bendedores»: *Vida s Salomon David los 7 Infans* [vendedor de libros y pliegos]. *I qui l'avanace* [vendedor de rábanos]. *Qui veni Aoua esccha quien l'efr[e!]sca* [agua-de cebada]. *Zapatos biejo qe. bender. Azeyte rico. Ajos gordos Ajos. Escarola y Aapiuu. Barquillos. Equienn gordas y naranjas dulces. Traigo la Gaceta gordas noveds. Nabos y Berzas. Las dos y media y lloviendo. Leche que bos bellotaaas. Figes de Valensia. Amuladuur. Salga Dn Juan de las Viñas* [teatro de títeres con música]. *Comprea cose vonae varate* [vende figuras].

mas manos que el ya citado de trajes (B.N.M., núm. 17.487) y que se complementan con los dedicados a oficio (B.N.M., núm. 17.485)[32], que permite establecer un repertorio de las principales figuras del artesanado madrileño.

El giro anunciado, primero por los trajes de Rodríguez y después, más enérgicamente, por los *Gritos* de Gamborino, afecta a buena parte de la imaginería popular de esos años. Las estampas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX ofrecen rasgos descriptivos muy acusados, en los que los caracteres sociales quedan claramente definidos. Sin prescindir del pintoresquismo castizo que había tipificado a los ciegos jacareros de los cartones y las estampas de Juan de la Cruz, ahora se orienta la mirada hacia unas pautas más descriptivas y también más tremendistas, anunciando en algunas ocasiones lo que va a ser el folletón romántico. En el Museo Municipal de Madrid se conserva una estampa titulada *Ciegos Xacareros* (núm. 2.291), en la que el personaje da paso a la escena callejera, a la manera en que luego ha de hacerlo Francisco Lameyer. En la puerta de una taberna, un ciego toca la guitarra, mientras que una ciega entona las coplas del romance, debajo un perro, rodeándoles la gente de la calle y detrás un hombre sobre una mula que también atiende; el medio, la calle con casas al fondo, la composición, profundamente teatrales: las figuras forman un corro, como en un escenario, en el centro del cual están los ciegos xacareros, desharrapados y sucios, lastimosos y pintorescos. El tono, amable y humorístico:

Sea verdad o mentira
Lo que los ciegos cantamos,
No falta quien nos dé oídos
Y afloge también los cuartos.

Si hubiera que calificar la escena podría decirse que es tópicamente goyesca, no lo que Goya hace, sino lo que convencionalmente se viene denominando goyesco, más en virtud de lo que pintaron Lucas y Lameyer, que de lo que hiciera el pintor aragonés.

El mismo punto de vista encontramos en una estampa que corresponde al final del sainete *El Manolo* (M.M.M., núm. 2.541), en la que un miserable jaque se expresa en los siguientes términos: «Manolo. Yo debiera morir en alto puesto, según la heroicidad de mis empresas». Tosco y declamatorio, el personaje no puede ocultar su teatral procedencia, pero, a la vez, la bufonada tremendista parece formar parte de esa realidad tópica que se adscribe a los bravucones madrileños: las heroicidades de las gentes del bronce se perfilan entre cuatro esquinas, y detrás una taberna con vino de la Mancha, un gaitero —¿quizá un

[32] Contiene los siguientes oficios: *Zapatero, sastre, peluquero, carpintero, ogalatero, sombrerero, errero, sillero, calderero, espartero, zeazero, latonero, cuchillero, barbero, albañil, modista, colchonero y tornero.*

ciego?— y gente de la calle. Estamos a bastante distancia del amable costumbrismo de Rodríguez y mucha más nos aleja del buscado empaque de las figuras de Juan de la Cruz. Se ha perdido el casticismo neoclásico, sustituido por un descriptivismo enfático que se convierte en embrión del costumbrismo pintoresco-social: la crónica social es sólo crónica teatral; la vida cotidiana, un sainete. Las figuras alargadas, mal resueltas, de la estampa nos conducen a un mundo tópico que nada tiene que ver con el espíritu reformista; la musical amabilidad que, a pesar de tódo, había presidido siempre el teatro de don Ramón de la Cruz, no es ahora más que retórico desgarro.

Desgarro que salta incluso donde menos se piensa, por ejemplo, en el pliego de aleluyas titulado *Pedrea de Muchachos* (M.M.M., número 2.360), con quince viñetas, en el que un grupo del barrio de San Francisco se enfrenta a otro de la Paloma, terminando uno escalabrado y varios presos por los soldados [33]. Bien es verdad que, por un lado, el final resulta un tanto moralizante y, por otro, no todos los juegos son de tanta brutalidad como éste. Otro pliego de aleluyas, también conservado en el Museo Municipal de Madrid (2.363), con *Juegos de la infancia,* de estilo tan próximo al anterior que lo supongo salido de las mismas manos y despacho de aleluyas, nos da una visión más placentera de los divertimentos cotidianos [34].

Aunque muy diferentes por su temática, el mismo espíritu narrativo preside aquellas estampas estrictamente costumbristas en que fue tan pródigo el comienzo del nuevo siglo. En ocasiones, cuando el tema se prestaba a ello, introducían rasgos irónicos, pero también esa ironía se apoyaba en una base narrativa perfectamente nítida. Es posible que fuera Miguel Gamborino el autor de una estampa anónima de largo título: *Vista y disposición de una Sra. cuya destreza en tirar y matar los Gallos que se ponen p.ª diversión pública en el canal de Madrid ha sido aplaudida por los inteligentes así de la corte como de sus inmediaciones* (M.M.M., núm. 3.006), y muchos de los rasgos de su atuendo podemos encontrarlos en las féminas goyescas, pero la concepción de la imagen es totalmente diferente: aquí el encanto proviene de la curiosidad misma de la escena, de su mundanidad, del sujeto empírico que asume definitivamente, sin vacilaciones. Sujeto —individual y colectivo— que puede mirar irónicamente al petimetre —*El joven del día*

[33] Con los siguientes textos: *Chorin Bario de Sn Francisco. Tarambana Bario de la Paloma. Los de Sn Fran. Basan. Tarambana Baja el Por[ti]llo Gilimon. Las dos cuadrillas enpiesan la rea. Los de S. Fran Saltan las Vistillas yuen. Los de Sn Fran Acen un Preso. Tratan de Pas y no se conbie. Buelbe la pedrea de nuebo. Ban de Refuerso. huien los de Sn Franco. Campo de Batalla. Traen un Escalabrado. Gente qe Ale Aberlo. Soldados que los lleban.*

[34] Contiene los siguientes juegos: *Salto del Carnero, el salto, la onda, la lucha, las bochas* [bolas o canicas grandes], *el balón, los bolos, la cometa, el aro, la petanca, el mayo* [cucaña], *los zancos, el columpio, la cuerda* [comba], *los patines* [sobre hielo], *las nueces* [canicas], *la soleta, manos calientes, la esgrima, la carrera, la rayuela, nadar, carrera de la sortija* [montado a caballo, con un palo o lanza coge un aro o sortija según galopa], *el bayle.*

o el lechuguino sin máscara (M.M.M., núm. 4.915)—, sentir interés por experimentos llamativos —*Representa los esperimentos egecutados en la persona de Faustino Chacón de edad de 23 años, natural de Toledo* (B.N.M., núm. 14.823)—, difundir una ideología moralizante y pedagógica —como las diversas estampas de temas escolares y amor y respeto filial que se conservan en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona— u ofrecernos, quizá con menos lucidez que Rodríguez, la imagen del «mosaico peninsular» —*Tipos regionales,* serie de diez viñetas con parejas de tipos regionales para cubiertas de librillos de papel de fumar, de la casa Joaquín Gambert (Barcelona, Instituto Municipal de Historia)—; pero en todos los casos, con mayor o menor habilidad, el supuesto sobre el que se mueven es el mismo: ese sujeto, interesado en los tipos y costumbres, que descubre lo pintoresco, que describe y cuenta...

El número de estampas y grabados varios que se producen en estos años es incontable. No se trata aquí de hacer una recopilación exhaustiva de todo lo producido —labor que, por otra parte, excedería en mucho mis posibilidades—, sino de dar un indicio del camino por el que se orientaban estas imágenes, y con ellas, el género. A los ejemplos citados añadamos algún otro característico: la colección de dibujos anónimos titulada *Dibujos extraordinarios. Año de 1804. Costumbres de Madrid* (B.M.M., sig. MA/15), con una firma que no he podido identificar, E. L., muy simples y directos, mejores como documentos que como «obras de arte» [35]; los grabados para juegos, como los pliegos con figuras con cabeza animal y cuerpo humano que, recortados y pegados, componían estrambóticas figuras (B.N.M., núm. 17.552), o las ilustraciones caricaturescas, como *La familia del rústico Bertoldo,* «Bertoldo», «Bertoldino», «Marcolfa» y «Cacaseno» (B.N.M., núm. 17.531), dibujos y grabados que indudablemente contribuyeron a la difusión y consolidación de la imaginería popular, de naturaleza marcadamente costumbrista, de la que había de nutrirse el romanticismo [36].

Castelló, 9, 5.° izqda.
MADRID-1

VALERIANO BOZAL

[35] La colección está compuesta por once dibujos, incluyendo el de portadilla, sobre un papel de tamaño 31 × 21,4 cm., con un sello en la parte superior que lleva la siguiente inscripción: «Carolus. IV. D. G. Hispaniarum Rex.» y escudo, cruz (†) en la cabecera y debajo: «Sello Qvarto, Año de Mil Ochocientos y Qvatro» y, tachado, «para despachos de oficio quatro mrs.». Los dibujos, a tinta y agua, llevan un breve texto en la parte inferior, que parece adecuado para aleluyas. En la portada y en la lámina nueve, la firma E. L., que no he podido identificar.

[36] Otras imágenes de naturaleza costumbrista que merecen ser citadas: *Retrato de la Señora Mariana Márquez Vaylando el Zorongo a 1795* (M. M. M., núm. 2.779), que se puede considerar como un antecedente directo de las figuras de Ribelles y Helip; las series de viñetas para cubiertas de librillos de papel de fumar editados por José Simó sobre la *Fabricación del papel* (h. 1815, Barcelona, Instituto Municipal de Historia) o sobre *Las edades de la vida* (Barcelona, Instituto Municipal de Historia). Más claramente románticas son algunas *Escenas de baile* que se conservan en el Museo Municipal de Madrid (núms. 4.918, 4.919, 4.920 y 4.921, especialmente las dos últimas), muy diferentes ya de la *Escena de baile* firmada por Jf. Ximeno (M. M. M., núm. 3.018), en cuyo centro se ha escrito: «Aria / Sei morelli é quatro bai. / Del Sigre Domenico Cimarosa», toda ella de marcado tono dieciochesco.

ULISES Y LOS MAPAS DEL SUBCONSCIENTE
(En el centenario del nacimiento de James Joyce)

Tal vez una de las claves para entrar en James Joyce —nacido el 2 de febrero de 1882 en Rathgar, barrio de Dublín— sea el cuento «Eveline», perteneciente a *Dubliners* (1914). Una muchacha es víctima del recuerdo de sus padres muertos, querría huir de Dublín y hasta tiene la posibilidad de irse a Buenos Aires con Frank, pero al final desiste. Vive un tedio intenso, que le aleja toda esperanza de salvación, incluso rechaza el ser feliz. Se encierra en su pasado, mantiene esa forma de parálisis de todos los relatos de *Dubliners*. No sabe cambiar. Frank era la posibilidad de una vida nueva, un camino abierto hacia la salvación, pero prefiere seguir sufriendo una vida que la arruina. Esta triste melodía de soledad nos pinta a una muchacha que ya no tiene fuerza moral para reaccionar y al final del relato se queda «pasiva, como un animal indefenso», y decide, como la *Electra,* de O'Neill, seguir dedicada al mundo de los muertos. El relato no llega a seis páginas, pero ahí están las claves de *Ulysses,* si lo compensamos con otro del libro titulado *The Dead* y observamos la figura de Gabriel Conroy: el tema obsesivo del exilio y la incapacidad de romper con el espectro de los padres muertos, tema que lo mismo remite a Ibsen como a Dostoyevski, pero que en Joyce lleva a un extraño patetismo. Eveline «había decidido dejar su casa, irse lejos», pero no tiene fuerzas para hacerlo. Los recuerdos la ahogan, la retienen, la unen, como a Antígona o Alcestes, a la tumba. Su intención de futuro se hace regresión. Stephen Dedalus, en *Ulysses,* ve en Mr. Bloom un nuevo padre, y éste en el joven «artista adolescente» un nuevo hijo: ha habido una espectral ceremonia de inserción de la muerte en la vida, y el hijo perdido, Rudy, ha renacido bajo la apariencia del pensativo Stephen...

La crítica se ha volcado sobre esta actuación. Tal vez Dublín es Trieste, donde él empieza en 1904 a escribir *Dubliners,* y hay una alegoría de la vida social, ahogada y sofocante, de la ciudad entonces austríaca, como observa Richard Ellmann [1]. Quizá, y seguimos con este

[1] «Joyce's own politics were not Irredentist but socialist, and Trieste had a great many socialists too. He found friends among the workers in the cafés of the Città Vecchia, with whom before long he often spent an evening drinking.» RICHARD ELLMANN: *James Joyce,* New York: Oxford University Press, 1965 (1959), pág. 274.

gran crítico, estamos encerrados en una continua *Telemaquiada,* una obsesiva búsqueda de la madre [2]. Incluso, pensamos ahora con Stuart Gilbert [3], estemos encerrados en un esquema de Vico, donde hay unas leyes universales que vigilan el *fatum* en tres etapas: divina, heroica y humana. Eveline vive esas tres versiones del infierno y no sabe encontrar una solución a su vida, es una víctima inerte que nos muestra cómo en 1904 —fecha en que Joyce conoce a Nora Barnacle y momento de aparición del *Nostromo,* de Joseph Conrad, y de *The Golden Bowl,* de Henry James— se está fraguando una experiencia, que es ver Dublín desde Trieste. En 1907 aparecerá *Chamber Music,* mientras nuestro autor da clases de inglés en la Escuela Berlitz de Trieste, y esta experiencia de la «ciudad nostálgica» lo lleva a fundir su propio exilio con el destierro imposible de Eveline. Stephen Dedalus, al final de *Ulysses,* rehusará vivir con los Bloom y buscará otro lugar. El tema de la necesidad del padre, que procede de Homero, Sófocles y Shakespeare: Hamlet intenta salir de Elsinore, pero el *ghost* de su padre muerto le lleva a su perdición. Muerte y vida se funden en una alegoría social donde resuenan los ecos de una versión subconsciente de la vida.

Esta conmoción tiene sus riesgos. La literatura moderna, que nace en Trieste, Zurich y París, si aceptamos las fechas que Joyce propone para su *Ulysses,* nos puede poner al descubierto una realidad, y es que esos años de 1914 a 1921 son como el preámbulo que sostienen el nacimiento del *Tractatus,* de Wittgenstein, que aunque sale en 1921, al año siguiente verá la luz su versión bilingüe en inglés. Toda esa época de preparación textual, esos siete años de preámbulo, preparan también la disolución de un modelo pragmático que, partiendo de Freud, se va acercando a las últimas consecuencias del psicoanálisis como método funcional. Antonio Dueñas ha advertido hasta qué punto la situación multiexpresiva de *Ulysses* puede tener en Trieste su argumento último [4]. Joyce se va preparando para una gran epifanía, que ya ha previsto en *Exiles,* y que procede de *A Portrait of the Artist as a Young Man,* y que hasta tiene su germen en *Dubliners.*

He aquí tres datos sumamente importantes que nos iluminarán *Ulysses* con mayor rigor. Imaginarlo como una resultante textual, don-

---

[2] «The broad outlines of Joyce's narrative are of course stringly Homeric: the three parts, with Telemachus's adventures at first separate from those of Ulysses, their eventual meeting, their homeward journey and return. Equally Homeric isthe account of a heroic traveller picking his way among archetypal perils.» RICHARD ELLMANN: *The Conciousness of Joyce,* London: Faber and Faber, 1977, pág. 124.

[3] «Vico held that there is a recurrent cycle in human 'progress', as in the movement of the stars. Societies begin, continue, and have an end according to fixed and universal laws. Every nation passes through three ages-the divine, the heroic, and the human.» STUART GILBERT: *James Joyce's Ulysses,* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1963 (1930), pág. 47.

[4] ANTONIO DUEÑAS: «Joyce y Svevo: El Renacimiento cultural de Trieste», *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 13 de diciembre de 1981.

de confluyen la comunidad, el *Bildungsroman* y el destierro, y en ese triple modelo tendríamos que aceptar que surge Mr. Leopold Bloom, como un «judío errante», que se incluye en ese laberinto semántico aceptando todos sus riesgos. Hay, pues, la inserción de un héroe, por cierto vulgar y nada intelectual, en un mundo que ya estaba predispuesto a aceptarlo. La vida cotidiana de Dublín no puede expulsar a un aburrido más, ni tampoco el tema del destierro debe eludir a este perpetuo ausente, que en su idilio epistolar con Martha crea una ficción imaginaria de adulterio. Este es el ámbito donde debemos insertar la brutalidad de Mr. Bloom, en su capacidad de adaptación, su disciplina narrativa. Como Sancho Panza, sabe que la *mimesis* puede ser una solución a su *praxis*.

Busca la fusión con un recinto escrito y tal vez sea la figura de Boylan y la muerte de Dignam los dos ejes donde vibre su pragmática. El primero es el agresor erótico, y el segundo, el amigo muerto: entre ambos se establece un extraño «pacto diabólico» (entre la sexualidad y el cementerio de Glasnevin), y por ello debemos aducir que toda la atmósfera de *Freeman* nos integra más y más en la misma sensualidad de los hechos que, por ejemplo, Killiam Dean Howells nos expuso en *The Rise of Silas Laphan*. El periodismo se convierte en norma expresiva, que lo mismo embarca momentos de Flaubert o Stendhal, como páginas de Stephen Crane o Ernest Hemingway. Cuando Sherwood Anderson escribe *Winesburg, Ohio* (1919), esa joya documental que nos pinta la vida de una abandonada comunidad americana, estamos en el mismo método que el *Dubliners*, como ya hemos puesto de relieve [5]. La comunidad es el gran horizonte donde todos los lenguajes pueden permitirse, y lo mismo *Manhattan Transfer*, como *La colmena*, tienen la huella lejana de los métodos sociologistas, que creían ver en la pluralidad de voces —en el número de casos analizados— la veracidad de su argumento. De aquí que *Ulysses* proponga también una revolución en el método sociologista en literatura al compensar, con equilibrio increíble, el lenguaje plural con un fábula de búsqueda de la familia imposible: el plano social sirve de telón de fondo en un mero planteamiento de un problema edípico.

La búsqueda de lo perdido nos coloca junto a Lacan. Pero en *Dubliners*, como en *Ulysses*, hay un extraño ritual de aceptación del destino, como ha observado en su estudio psicologista del tema Colin McCabe [6]. Ya en los albores de la genial novela, aparecida como libro

[5] CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *El héroe solitario en la novela norteamericana*, Madrid: Prensa Española, 1966, págs. 105-121.

[6] «*In Dubliners* we can read the banality and paralysis of Dublin. But the reading is accomplished without the writings offering a point of insercion for our own discourses within an agreed hierarchy and dominance.» COLIN MACCABE: *James Joyce and the Revolution of the World*, London: MacMillan, 1978, pág. 28.

en 1922, nos encontramos estas líneas bellísimas que recogen el pensamiento del huérfano de protección:

> «Stephen, con un codo apoyado en el granito rugoso, apoyó la palma de la mano en la frente y se observó el borde deshilachado de la manga de la chaqueta, negra y lustrosa. Un dolor, que no era todavía el dolor del amor, le roía el corazón.»

Estas líneas, tomadas de la traducción de José María Valverde, mueven el argumento hacia una zona de orfandad cósmica —«veía ese mar saludado como gran madre dulce»—, y en ese dilema entre futuro y pasado se siente hundido en sus propias reminiscencias. Sentimos que esa rebelión contra la figura del padre, que Stephen intenta con Simon Dedalus, no es más que la revancha contra el *ghost,* como le ocurrirá a Hamlet, que no acepta en Claudius a su nuevo padre. Este tema nos remite a *Dubliners* y Gabriel Conroy en su mundo introvertido y concéntrico. Shakespeare sería un *ghost,* un padre Edipo, que se le aparece a Hamlet para exigirle un tributo. Esta tesis nos colocaría al «artista adolescente» como dominado por el autor de su vida, del mismo modo que el príncipe danés actuaría como un autómata moral en manos del genio de Stratford.

La crónica del 16 de junio de 1904 se deshace en un nivel subconsciente, como un *oximoron* entre autor y héroe. Muy bien observa Hugh Kenner esta idea al estimar: «Though our spectrum of examples is incomplete even for 'Nausicaa' —it omits for instance the shifting antecedents of Gerty's he's and him's, a prenominal promiscuity she shares with Molly Bloom— still its isn't misleading brief. He is not, like Beckett, an Eiffel nor a Calder os the sentence» [7], tesis que nos hace colocar el ámbito femenino de *Ulysses* en un juego donde varias mujeres intentan ocupar el lugar que les corresponde. Este símbolo de la adecuación requerida nos obliga a pensar que el camino de Stephen es el de quien busca su complemento lingüístico que le haga entrar en una interioridad familiar que él anhela de modo incesante. Ese dolor que le roía el corazón es una rebeldía indefinida, parte de ella forjada en la educación jesuítica, pero que conlleva de modo indudable hacia un exilio, que será, en definitiva, un rechazo del nuevo padre, Mr. Bloom. Nos parece haber pasado del nivel flaubertiano de *Dubliners* a una dimensión mucho más problemática: el subconsciente exige un lugar en la obra. El padre suicida de Mr. Bloom exige un tributo.

Este motivo remite a Rilke, quien en las *Elegías de Duino* se va a preguntar con amargura:

---

[7] HUGH KENNER: *Joyce's Voices,* London: Faber, 1978, pág. 20.

Esos sufrimientos lejanos, ¿van, por fin,
a resultar fecundos? ¿No será ya hora
de que quienes aman se liberen del objeto amado,
y lo superen estremecidos? Así la flecha
vence a la cuerda para ser, una en el salto,
más que ella misma. Porque no hay parada en parte alguna.
Voces y voces. Escucha, corazón mío, como en otro tiempo
sólo los santos escuchaban, hasta el punto de que la inmensa
llamada los levantaba del suelo, pero ellos
permanecían de rodillas, e, increíbles, ni siquiera
se daban cuenta de ello, tan concentrados
se hallaban en la escucha. No quiero decir
que tú puedas soportar la voz de Dios,
ni con mucho. Pero escucha este soplo:
el mensaje infinito que forma el silencio.

Estas líneas las escribió el autor de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* en el castillo de Duino, muy cerca de Trieste, donde Joyce vivió desde 1904 hasta 1915. Sentimos una extraña complicidad con temas de *Dubliners,* el temor a no poder soportar la vida, la incapacidad de afrontar el destino, la presencia inquietante de los muertos, y por ello nos parece ver entre Rilke y Joyce una extraña *Fraternitas,* una situación vecinal, que no me atrevo a analizar. Ese tema de no poder soportar la voz de Dios nos puede conducir al terror al infierno, que Stephen Dedalus adquiere en el colegio jesuita del Belvedere y que ya adquirió en Clongowes: éste es el tema de su deseo de exilio y ese obsesivo refugiarse en el silencio, esa determinación de ruptura, de rebeldía, que nos propone al final de su *Portrait of the Artist.*

El «objeto amado» que Rilke expresa es, en *Ulysses,* el lenguaje, el método para abrir la realidad cotidiana a sus más amplias dimensiones expresivas; pero es que junto a ese nivel —meramente estilístico y que deberíamos analizarlo siguiendo a Robert Scholes y sus *metafictions*—, nos encontramos ante un plano psicológico que merece nuestra más amplia atención: padre-madre-hijo..., se mezclan en una extraña simbiosis y, por cierto, abren el camino a planteamientos mucho más extraños en O'Neill o Albee. Incluso novelas de Vonnegut, John Hawkes o John Irving no son ajenas a este ritual de *mimesis,* de «todo en todo», que caracteriza la búsqueda apasionada del «artista adolescente» a través de los textos. Esta voz de Dios, referida arriba, tiene ecos muy amplios, que van desde la imagen del padre hasta el emblema edípico, y que en Joyce se pueden referir a sus experiencias colegiales. Resaltemos cómo *Ulysses* empieza con la parodia de una misa y cómo el «sumo sacerdote», Buck Mulligan, deberemos entenderlo como quien nos ayuda a «celebrar» el mundo exterior.

Vamos entrando en regiones textuales más y más conflictivas. Si en *Exiles* veíamos el tema de la vuelta a casa ,aunque manteniendo la herida de la madre agonizante, este tema, como imagen recurrente, es el eje de *Ulysses.* Cuando leemos esa joya que es *La muerte de Virgilio,* de Hermann Broch, podemos asistir a una versión del *memento mori,* con unas dimensiones excelsas donde se juntan el pasado y el presente, y hasta la belleza perdida y la nostalgia dolorosa de su pérdida se hacen *catharsis* gozosa. Virgilio advierte al César cómo: «Tu estado es la imagen realmente válida del espíritu romano, no la *Eneida,* y por eso tu obra subsistirá, mientras que la *Eneida* está predestinada al olvido, y por eso mismo debe ser consagrada al sacrificio», palabras que nos llevan al tema de la futilidad del arte, que ya Stephen Dedalus, ironizando a Shakespeare, se plantea. La historia de Mr. Bloom es también una *Eneida,* en ese abandono simbólico que se hace de Martha y de la hija, apenas mencionada. Va vestido de negro, pues le espera el funeral de Mr. Dignam; arrastra el recuerdo de su padre suicidado, y estas huellas hacen que entre él y Stephen haya ciertas proximidades.

Este idilio entre padre e hijo es el centro de una excursión textual por Dublín, donde van componiéndose las piezas necesarias para diseñar un mapa exacto del subconsciente. En el capítulo cuarto se menciona la *metempsicosis,* que podríamos entenderla como ese propuesto tránsito de Homero a Virgilio, pero en el siguiente, «Los lotófagos», se llega a la gran ironía semántica: «Corpus. Cuerpo. Cadáver», que es como una prueba de que estamos todavía en una zona de «reconciliación de opuestos», en un nivel de juegos semánticos que continuará con éxito en el sexto, donde Bloom coincidirá con Simon Dedalus hacia el cementerio de Glasnevin. Este tema necesita que en el capítulo que continúa con la llegada de la prensa y la apología del lenguaje del *Freeman* podamos hacer lo que luego John Dos Passos repetirá en *Manhattan Transfer,* y este preámbulo de Eolo es también el prólogo al mundo de la biblioteca.

A Molly Bloom podremos verla como la madre de Hamlet —Gertrude—, que sería la misma madre que en *Finnegans Wake* reconcilie el bien y el mal. Pero ya ha aparecido el *ghost* y se han fundido la creación y el creador en una cremonia que Joyce emplea con suma ironía. La llegada a Itaca debemos entenderla como el final de una psicoterapia, y Molly recordando es el ejemplo más obvio de un triunfo excesivo y brutal de la reina Gertrude sobre toda la fantasmagoría que sobre ella se ceñía: el cuerpo es el gran triunfador, como lo era el de Bertha-Beatrice en *Exiles,* y éste tiene el lenguaje fluyente de la subconsciencia, hasta el punto de que podamos sospechar que todo *Ulysses* era una peregrinación hasta alcanzar este lenguaje, que por ser un

monólogo interior es también prueba y testimonio de un orden cósmico, donde el río Liffey-Molly Bloom es la fecundidad infinita. El tema de Venus y Adonis, o de Dido y Eneas, desplaza por un instante los celos mutuos del idilio de búsqueda que se establece entre Telémaco y Ulises. Penélope queda como la expresión de su misma esencia narrativa, es el lenguaje en su forma inalcanzable, que tememos nos engañe y hasta le obligamos a tejer y destejer, en una ceremonia de «diseminación», como estimaría Jacques Derrida.

Establecemos así un esquema muy próximo al que nos dio, pese a su sencillez, Paul Jordan Smith [8], donde podamos llegar a analogías del tipo Stephen = Telémaco, Bloom = Ulises, Mrs. Bloom = Penélope, Blazes Boylan = Antínoo, Gerty MacDowell = Nausicaa, Martha Clifford = Calypso, Paddy Dignam = Elpenor, Bella Cohen = Circe, etcétera..., que nos colocaría ante un *Ulysses* de reticencias subconscientes, para así formar la «Bloomsalen», que será la comunidad del futuro. Este modo de mezclar el *Libro de Kells* con ideas de Parnell nos hacen pensar cuando Próspero, en *The Tempest,* también intenta forjar los límites de su Utopía: en aquella obra postrera de Shakespeare hay también un vacío femenino que es preciso rellenar con Miranda, para así hacer una sinfonía moral donde Ariel y Calibán consigan encontrar la *praxis* adecuada. El lenguaje en el capítulo XV (estamos en el burdel de Bella Cohen) se hace todavía más críptico:

> «BLOOM.—*(Acobardado.)* Hembra exuberante. Enormemente deseo yo tu dominación. Estoy agotado, abandonado, ya nada joven. Me he quedado, por decirlo así, con una carta sin echar llevando el sello de la recogida especial delante del buzón de alcance de la oficina central de correos de la vida humana.»

Esta sensación de fracaso sólo puede suavizarla una imagen de la juventud perdida, como Shakespeare sugería en los *Sonnets.* La creación de un nuevo Bloom, que no sea el Rudy extinto, sería la posible respuesta a este *riddle* de encontrar un motivo para continuar viviendo. Estamos en una *Epifanía* [9]. Nos movemos en una extraña revelación donde resuenan los ecos de la Bertha «redentora» de *Exiles,* que presta su cuerpo para la fusión de lo irreconciliable. Pero no en el sentido que nos describirá, por ejemplo, Nathaniel Hawthorne cuando en su última novela, *The Marble Faun,* haga de Donatello el tentador de la «virginidad americana». Lo que nos propone Joyce en *Ulysses* no tiene un significado tan estético como aquella oposición entre Hilda y Mi-

[8] PAUL JORDAN SMITH: *A Key to the «Ulysses» of James Joyce,* City Lights, 1970 (1927), 89 páginas (no se menciona lugar de edición).

[9] FLORENCE WALTZ: «The Liturgy of the Epiphany Seasons and the Epiphanies of Joyce», *PMLA,* New York, septiembre 1965, págs. 436-450.

riam, y sólo pretende describirnos una sinfonía de búsquedas dentro de un texto implacable, que es la ciudad, pero no tratada como lo harán ni Doblin, en *Berlin Alexanderplatz,* o Cela, en *La colmena,* sino de un modo mucho más metafísico. Se trata de un ejercicio de «recuperar unos seres perdidos», de hacer de la familia un extraño esquema que no es posible destruir: los ecos de los cuentos de *Dubliners* nos parecen estar del todo vigentes. Incluso hacer de estas peregrinaciones de Stephen y Bloom, a través de Dublín, meros sucesos circunstanciales nos parece una *intentional fallacy,* en el sentido de Wimsatt, ya que Joyce pretendía encontrar una metáfora del subconsciente, una prolongación de los problemas, que ya en *Exiles,* paradójicamente, afloraban amenazantes.

Por eso la introspección psicoanalítica hace que estimemos en *Ulysses* una obra de reversión a la intimidad, a sus traumas y abismos. Cuando en *Demian* escribe Herman Hesse: «Tendrás que escuchar a ti mismo y entonces advertirás que yo estoy dentro de ti», nos insiste en una versión de la *metempsicosis* entre padre e hijo, que patrocinan Mr. Bloom y el «Cardenal Stephen Dedalus». Esa *catharsis* del cuerpo en el alma, incluso de la vida cotidiana del *Freeman* en la Iglesia católica irlandesa, nos hace que soslayemos ver en todo *Ulysses* una mera versión sociológica de la realidad de un día de junio.

Hay una proyección hacia la educación jesuítica —y sus inconvenientes—, una crítica a los valores de la moral irlandesa, incluso un desprecio por la cultura, sobre todo por Shakespeare..., y en ese mismo esquema se debe incorporar también la *Odisea,* de una transposición de lo psicológico a lo mítico, que hoy veríamos tal vez mejor apoyados en planteamientos lacanianos. Cuando se escribe:

> «Agradable especie de sensación de atardecer. No más errar por ahí. Simplemente quedarse ahí quieto: penumbra tranquila: que siga corriendo todo. Contar sobre sitios donde uno ha estado, costumbres extrañas. La otra, el cántaro en la cabeza, preparaba la cena: fruta, aceitunas deliciosa agua fresca sacada del pozo frío de piedra como el agujero de la pared en Ashtown. Tengo que llevar un vasito de papel la próxima vez que vaya a las carreras al trote. Ella escucha con grandes ojos suaves. Contarle: más y más: todo. Luego un suspiro, silencio. Largo, largo, largo descanso.»

Este bellísimo extracto nos muestra la conquista prodigiosa de un método. Mr. Bloom, convertido en «Henry Flower», se nos exhibe como un héroe vagabundo del lenguaje. Estas líneas nos llevan a *Rayuela,* de Cortázar, pero nunca a esa novela insufrible, *La guerra del fin del mundo,* de Vargas Llosa, interminable, donde el interés decae a pesar del estilo. Pero es que Mr. Bloom ha sabido encontrar un

equilibrio perfecto entre pensamiento y lenguaje. Ese «largo, largo, largo descanso» es exactamente así, marca los límites de lo deseado, en una «agradable sensación de atardecer», que lleva consigo el propósito de una «penumbra tranquila». Estamos en la madre-literatura, esta paz tiene algo de cobijo sexual, hay una búsqueda de caricia con la palabra. Mr. Bloom desde su *Odisea* también busca resistir en el texto y unir lo fragmentario y banal con las más diversas regiones del subconsciente. El método usado es perfecto y los resultados de una perfección obvia. La mente de Mr. Bloom sólo necesita para hacerse «intelectual» poder fundirse con la del «hijo perdido», para así componer un matrimonio pragmático que desafíe la soledad y abatimiento del Dublín paralizado. *Dubliners* es como una cura de reposo estilístico y Stephen espera impaciente entrar en su *praxis* más estricta: la novela se nos funde con otros textos del autor, del mismo modo que la Yoknapatawpha de Faulkner iba y venía como un fantasma nebuloso en el intrincado mundo Compson, Sartoris, Snopes o McCaslin. Texto y acción se necesitan mutuamente.

El tema del exilio demuestra que alguien debe salir del texto: En *Exiles* no sabemos con precisión si es Robert o es Richard quien sobra en ese mundo de sensualidad que Bertha representa. Hasta se nos insinúa que ella es el lugar de *mimesis* que fundirá dos amigos, como si en *The Merchant of Venice,* la bella heredera Portia mezclara en su sensualidad los cuerpos de Antonio y Bassanio: este tema del cuerpo femenino como ámbito de *mimesis* nos hace advertir que nos encontramos en un lejano precedente de *Finnegans' Wake,* obra donde lo femenino será un elemento de unión de los opuestos. No debemos pensar que Joyce buscaba una apología de la bisexualidad —que, en cambio, quizá Shakespeare hizo tímidamente en *Twelfth Night*—, sino que hace de Bertha la Gran Madre Naturaleza, que unirá del mismo modo que lo haga Molly Bloom, que en su regazo convierte el adulterio en un homenaje a la fidelidad.

Mr. Bloom estará dispuesto a entregarle su «hijo perdido», Stephen, para así desplazar al odiado Boylan. La «visión beatífica» de Gerty en la playa de Sandymount no hará sino componer una *Morality* de inocencia, que ya T. S. Eliot, en *The Love Song of J. Alfred Prufrock,* cinco años antes, había mostrado. Este tema de las *mermaids singing* lo mismo nos remite a *La Odisea,* como a los poemas de John Donne: se trata del tópico de la tentación de la belleza femenina, y Mr. Bloom deberá desmitificarlo y no hacer del mismo un motivo de alienación. No es necesario que ese triángulo Molly-Martha-Gerty tenga un «descendiente legítimo», sino que es mejor continuar en una ceremonia de indefinición. En realidad, Mr. Bloom no es un refinado intelectual,

sino un hombre sencillo y hasta vulgar: *Everyman* pasea por la playa y descubre otra forma de *Death.*

Estos encuentros tienen una simbología que, por ejemplo, William Faulkner o F. Scott Fitzgerald hubieran desaprobado. Cuando repasamos las páginas de *Absalom, Absalom!,* o de *Tender is the Night,* descubrimos un mundo tal vez más alucinante en el primero y sensual en el segundo, pero ambos muestran unas emociones muy inmediatas que no pueden llegar a un planteamiento psicológico estricto: la recuperación del pasado, tema que ambos plantean, se resuelve de un modo incluso «ingenuo», pese a que el primero lo describa como un *collage* abigarrado de imágenes contradictorias. Hay una distancia respecto del mito y el símbolo. Incluso *The Sound and the Fury* rompe con una fácil mitología del sur para darnos la mera crónica patética del Quentin hundiéndose por amor a su hermana Caddy: No hay más «pasión de incesto» que la que también se nos exhiba —como condicionante patológico— en *Tender is the Night.* El padre deseado se nos comporta como un Edipo necesario, tal y como Delleuze lo vería. Quentin, en esas dos obras de Faulkner, algo tendría de exilado buscando la tierra prometida de su hermana, como ocurría a Hamlet-Orin en *Mourning Becomes Electra,* de O'Neill. El exilio de Stephen se incorpora a otros análogos, incluso llega a *Rayuela* y su Oliveira: estamos ante un héroe buscando una reconciliación con la conciencia, y no lo consigue porque tal proceso es de «encontrar otra persona» y no una mera forja racional interior. Roquentin en Sartre podía añadir alguna luz a este punto crepuscular.

Este planteamiento lo vemos lo mismo en Michel Mason [10] como en los estudios que desde 1930 con el manual de Gilbert se han sucedido: pero se ha evitado entrar en una visión de cómo la familia se sustituye en *Ulysses* por otra nueva, por un ideal. Tampoco nos interesa ahora incidir, sobre todo, en *A Portrait of the Artist as a Young Man,* ni excavar los aspectos religiosos allí escondidos [11]. *Ulysses* es el tránsito de unos héroes por una ciudad, y el plano de la misma debemos tenerlo siempre muy presente, ya que su entramado, su «sintaxis social», nos marca un poco el esquema de un orden subconsciente. De aquí que sea útil el conocer cómo cada lugar de la novela tiene su propia situación, responde a un lugar muy concreto, como José Pérez Gallego ha mostrado [12], de tal forma que ese mapa vaya haciendo nuestro modelo de respuestas al libro: vamos viendo cómo el argumento va llenando las calles, y con ese símil podemos ya pensar que hay una

[10] MICHAEL MASON: *James Joyce,* London: Edward Arnold, 1972, pág. 30.

[11] FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR: «Joyce y la Compañía de Jesús», *Insula,* Madrid, abril 1979, páginas 1 y 12.

[12] JOSÉ PÉREZ GÁLLEGO: «El Dublín de James Joyce», *Viajar,* Madrid, diciembre 1978, págs. 20-23.

topología interior de *Ulysses* que mueve todo el plan de la obra, que es recuperar el objeto perdido. Colocarnos otra vez en ese modelo de reflexión del lenguaje en los seres «sustraídos». Incorporar nuestra ausencia en la orfandad de Stephen.

Por eso que *Finnegans Wake* será el gran resumen del pacto subconsciente, como observa sutilmente Matthew Hodgart [13], dejándonos pruebas de que esa paz familiar que se rompe y destruye no es otra que la que veíamos en algunos cuentos de *Dubliners,* incluso en relatos de Maupassant o Zola: la familia se rompe, como pasaba en *Hamlet.* Hay un extraño afán desintegrador de los nexos establecidos y nos quedamos entonces con un lenguaje que es preciso incorporar de algún modo en ese modelo padre (falso padre)-madre (falsa madre)-hijo (falso hijo). Ese *gozne* es un lenguaje de muy difíciles brillos, que gracias a una plenitud lírica responde a fracciones de un mundo interior en plena tortura. ¿Cómo integrar debidamente «los dictados del sentido común»? ¿Dónde colocar «Blanço pecho del sombrío mar»? ¿En qué lugar fijar «Ebanorado despreciado»? Este *Ulysses-puzzler* nos dejaría al descubierto la íntima necesidad del lenguaje de crear un cortejo semántico adecuado. *Ulysses* no sería la historia de un día, sino la versión lingüística, la proyección, de lo que pasa en esa fecha en unos moldes retóricos que se van a someter a crítica: nada está aceptado por Joyce y todos los rincones del lenguaje se hostigan e increpan. El resultado es una nueva configuración del «orden narrativo», que aunque sujeto a una ingenua *Odisea,* avanza hacia un *Libro de Kells.*

No existe, por tanto, una «seducción ritual», como la que Geraldine hace a Christabel en el poema de Coleridge, ni tampoco un Xanadú, un paraíso personal; volviendo a Eveline, lo muerto es el principio de la vida y se hace compañía perpetua. La *praxis* del héroe consistirá en un mecanismo de «sustitución mitológica», tema que el mismo Carlos Fuentes afrontó en *Cambio de Piel.* No hay una reducción sexual del héroe, como ha sugerido Luisa Capecchi al estudiar la atmósfera triestina en *Giacomo Joyce* [14], sino una adecuación al oficio de maestro, de inspirador de nuevas formas de cultura, de iniciador en límites oscuros de las civilizaciones: De aquí que Joyce sea una enciclopedia no sólo del comportamiento escrito, sino de los más dilatados problemas culturales que surgen en su texto como apoyo, coincidiendo con aquellas notas que T. S. Eliot, también en 1922, nos ponía en *The Waste Land* para complicar todavía más el poema, y hasta lo que el

[13] MATTHEW HODGART: *James Joyce: A Student's Guide,* London: Routledge, 1978, pág. 139.
[14] Esta idea la debo a LUISA CAPECCHI en su estudio inédito sobre *Giacomo Joyce.* La atmósfera de sumisión que se produce en este poema narrativo tiene como base desenmascarar una aversión a Trieste: la mujer, que no es Nora Barnacle, podía haber sido una nueva redentora.

propio Joyce hiciera en *Exiles* al añadirnos unas consideraciones sobre ese drama que son una auténtica maravilla.

El camino lleva hacia la descomposición. Las «pinturas negras» de Joyce son *Finnegans Wake* (1939). A partir de 1922, la vista del autor se deteriora de modo alarmante. Un año después compone las primeras páginas de la que será su última novela, y en 1924, en *Transatlantic Review,* de París, publicará los primeros fragmentos de esa obra. Joyce dejará constancia en ese texto de toda su sabiduría narrativa, y hoy lo tenemos como un objeto estético, casi ilegible, del que somos rechazados, en el que entramos una y otra vez en busca de un extraño apoyo que nos había dejado la inquietante aventura dublinesa de Stephen Dedalus: incluso pensamos que en esa novela, en la historia de la familia Earwicker, pueda haber una nueva transformación de los Bloom, de los Rowan, de los Dedalus...; pero pese a la ayuda de Joseph Campbell y Henry M. Robinson [15], y a pesar del esfuerzo de la edición del manuscrito por David Hayman [16], el misterio queda como estupor.

El río Liffey acoge a esa familia —padres y tres hijos— y él tiene una taberna. La esposa, pronto lo sabremos, es la Suma Naturaleza, un poco la descendiente de Molly Bloom, y su belleza emana eternidad: Anna Livia Plurabelle y sus dos hijos, Shaun y Shem, son eternos rivales; Shem es bohemio (Stephen Dedalus), y Shaun, hombre de negocios con gran éxito (lo que piensa Mr. Bloom de Boylan). Todo es todo. A partir de ahora los sueños se interfieren como en *Alice in Wonderland,* siguiendo temas de *The Golden Bough,* de Frazer, cuya versión inglesa resumida había aparecido en 1922; muerte y resurrección se combinan en esta pesadilla de sensualidad retórica, donde no habría «función consciente» [17], no se buscaría una lógica, sino una *mimesis cósmica.* Una obra que será rechazada por la crítica marxista, porque aunque tenga autonomía, no tiene un lenguaje asequible, como puede opinar Terry Eagleton en su análisis sobre el tema [18]. Rondamos los límites de la pesadilla, en una situación conflictiva entre texto y destino. Joyce nos deja allí su testamento críptico.

Volvamos al paseo de Mr. Bloom por Dublín y asignémosle un comportamiento de texto entre textos, como hemos hecho en *Psicosemiótica* [19]. Imaginemos cómo esa familia Hamlet, que es todo Joyce, nos

---

15 JOSEPH CAMPBELL y HENRY MORTON ROBINSON: *A Skeleton Key to «Finnegans Wake»*, London: Faber and Faber, 1967, 297 págs.

16 *A First-Draft Version of «Finnegans Wake»*, editado por DAVID HAYMAN, Austin: The University of Texas, 1963, 330 págs.

17 GEORGE LICHTHEIM: *Lukács*, London: Fontana, 1970, pág. 63.

18 TERRY EAGLETON: *Marxism and Literary Criticism,* Berkeley: University of California Press, 1976, pág. 26.

19 CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *Psicosemiótica,* Zaragoza: Universidad, Departamento de Inglés, 1981, 267 págs.

atañe y no debemos sólo estudiarla como un recurso estilístico, sino que hay una subconsciencia latente que nos observa [20]. Concluyamos pensando, finalmente, cómo en la biblioteca de Joyce, que ha sido estudiada por Richard Ellmann, podemos encontrar las claves de ese sistema platónico [21]. Todo Joyce es la búsqueda de un autor, tema visible *a Portrait of the Artist,* y esta imagen, sugerida por Colin MacCabe [22], nos puede colocar ante Shakespeare y su inmensa pena viendo a su hijo Hamlet descarriado...—*CANDIDO PEREZ GALLEGO (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de ZARAGOZA).*

---

[20] NILS ERIK ENKVIST: *Linguistic Stylistics,* The Hague: Mouton, 1973, pág. 100.
[21] *The Conciuousness of Joyce, op. cit.,* pág. 123.
[22] *James Joyce and the Revolution of the Word, op. cit.,* pág. 67.

"AMOR Y PEDAGOGIA", O LA LUCHA DE UNA CIENCIA CON LA VIDA

Al ser publicada la segunda novela de Unamuno, *Amor y pedagogía,* los lectores creyeron encontrarse de pronto con algo muy nuevo tanto en el campo de la novelística en general como de la obra de Unamuno en particular [1]. La peculiaridad de la novela se refería a su arte y contenido. El segundo aspecto fue ya anticipado por el mismo Unamuno cuando en el prólogo a la primera edición indicaba «que el defecto más grave que a esta obra puede señalársele es que no se sabe a punto fijo qué es lo que en ella se propone su autor» [2]. Y aclara significativamente: «Es casi seguro que lo valioso de esta novela es lo que en ella tiene por poco menos que desdeñable su autor» (pp. 307-8). Veremos luego qué es lo que don Miguel desdeñaba y que tanto repercute en la novela.

Fue el escritor don Ramón D. Perés uno de los primeros en mostrarse entusiasmado por *Amor y pedagogía,* a la vez que se hacía eco de los presentimientos de Unamuno: «La única dificultad con que puede usted tropezar es que tal vez serán muy pocos los que le entiendan; pero esto noto que ya lo sabe usted» [3]. Unamuno era bien consciente de esta posibilidad, que pudo confirmar el mismo año de publicación de la novela, en 1902. Una carta que el médico Enrique Areilza dirige a Jiménez Ilundain indica, en efecto, que «pese a la incoherencia y ocultación de pensamiento, late allí el asco a la ciencia de los hechos, a la *hechología.* Búrlase de la ciencia hechológica como el jorobado podría reírse de su propia joroba o el rey de la corona que lo engrandece» [4]. Como veremos luego, nada de esto se da en la novela.

En el prólogo a la segunda edición, unos treinta años más tarde, Unamuno insiste en que se trata de una obra filosófica, lo mismo que el resto de su producción literaria. Recuerda en particular esta confesión de don Fulgencio Entrambosmares: «Tengo conciencia del papel

[1] Sobre el aspecto novedoso de esta obra nos basta referir al lector al excelente artículo de MANUEL GARCÍA BLANCO: «*Amor y pedagogía,* novela unamuniana», *La Torre,* 9 (1961), 443-478.
[2] *Obras completas* (Madrid: Escelicer, 1967), II, 306. En adelante citamos por esta edición.
[3] Citado por MANUEL GARCÍA BLANCO: «*Amor y pedagogía*...», pág. 455.
[4] GARCÍA BLANCO, pág. 458.

de filósofo que el autor me repartió» (p. 312). El rector de Salamanca insiste allí en que hay que refugiarse en el «absurdo, que nos libera de la lógica» (p. 314), y que la mejor inspiración «es respiración del alma» (p. 315). ¿A qué se refiere todo esto?

Manuel García Blanco saca de don Segundo Serrano Poncela lo que considera los tres principales temas que se incluyen en esta novela: «*a)* denuncia de la tontería humana; *b)* crítica de la pedagogía seudocientífica; y *c)* antinomia ciencia-vida» [5]. Para Paul R. Olson esta novela se desarrolla como una extensa metáfora de tensión ontológica o vehículo de la oposición entre exterioridad e interioridad, historia e intrahistoria, etc. [6] En todo caso la finalidad principal de la novela quedaría reducida al problema de la individuación [7]. Martin Nozick supedita a don Avito a las leyes de la ciencia, de toda ciencia [8], mientras que para Thomas R. Franz el pobre Apolodoro se encuentra sacrificado a la teoría spenceriana de la pedagogía que le transmite su padre [9]. Julián Marías descubrió muy pronto la novedad artística que representaba esta novela: «tránsito de la vida comunal a la individual, pero al hilo de algo que no es colectivo, pero tampoco íntimo y auténtico, sino *impersonal,* abstracto: el sentimiento a un esquema teórico... *Amor y pedagogía* nos introduce en un ambiente vital individualizado, pero en rigor inauténtico» [10].

Lo que intentamos ver en este trabajo es que se trata de un tema mucho más específico de los que se le han señalado a esta obra, lo cual —al igual que en otras ocasiones— el mismo don Miguel se encarga de explicar. Este tema tiene mucho que ver con la estructura artística de la obra.

El autor de *Amor y pedagogía* hace que sus personajes constituyan una encarnación de la 'manía' clasificatoria y pedagógica. Esta tendencia le produce una amargura que se desata en ataques e ironías.

---

[5] «*Amor y pedagogía*...», pág. 447.

[6] «It is clear, then, that the whole of *Amor y pedagogía* may be taken as an extended metaphor of ontological tension, of opposition between exteriority and interiority, history and intrahistory, discontinuity and continuity, determination and indetermination, progress and tradition —in short—, between Form and Matter.» «The Novelistic Logos in Unamuno's *Amor y pedagogía*», *Modern Languages Notes,* 84 (1969), 261.

[7] «The most basic theme of *Amor y pedagogía*... is the problem of individuation.» «The Novelistic Logos...», pág. 261.

[8] «The Don Avito os his *Amor y Pedagogía* (Love and Education) is a fgoolish determinist who puts his entire faith in the infallibility of scientific laws.» *Selected Works of Miguel de Unamuno. Introduction* (Princeton University Press, 1976), VII, xxiii.

[9] In *Amor y pedagogía* Apolodoro Carrascal is ruthlessly sacrificed to the theories of Spencerian Pedagogy put forth by his father.» «Ancient Rites and the Structure of Unamuno's *Amor y pedagogía*», *Romance Notes,* 13 (1971), 218.

[10] *Miguel de Unamuno* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1943), pág. 96. Véase también PAUL R. OLSON: «Most basic of all, then, is the contrast between the internal harmony of *Paz en la guerra* and the internal antithesis of *Amor y pedagogía,* which on the level of world-view and general ontology is a contrast between the first novel's complementary balance between history and intrahistory, appearence and substantial reality, and the presentation in the second novel of apperarence and substance in radical opposition». «The Novelistic Logos...», pág. 252.

Se trata de algo que le duró toda su vida. Lo mostraba todavía cuando se dedicaba a escribir el prólogo a la tercera edición de *Niebla* [11]. Y en un ensayo sobre «La raza y la lengua», publicado en 1934, no podía olvidar el mal recuerdo que le traía consigo esta novela: «Mas no sigo, no sea que me rebrote el mal humor que me dictó mi recién reeditada novela *Amor y pedagogía*» [12]. ¿Cuál es este 'mal recuerdo' o qué ciencia podría causar tanta 'bilis' al rector de Salamanca? ¿Se trataba simplemente de la pedagogía? A veces da la impresión de ser así: «Y para nuestros pedagogos lo más importante parece ser a qué clase, a qué género, a qué especie pertenece algo. El problema del conocimiento parece reducirse para ellos como para Spencer —este hombre fundamentalmente afilosófico— se reducía a una cuestión de clasificación» [13]. Poco antes había indicado que «lo mismo Comte que Spencer se preocuparon del problema (!!!) de la clasificación de las ciencias» [14]. Parece, pues, que Unamuno se opone a la tendencia pedagógica de Spencer y de Comte. Tanto uno como el otro bien podrían en realidad ser objeto de sus ironías. A Spencer se le menciona por su nombre en la novela. Pero no es el único. Tampoco el ataque a la clasificación es único a *Amor y pedagogía*. Pachico Zabalbide, de *Paz en la guerra,* se burla igualmente de las manías clasificatorias. Por otra parte, si sólo se tratara de Spencer y alguno más, bastaría con eliminar su influjo, si es que alguno tenían, de las aulas españolas. ¿De qué se trata, por consiguiente? Como de costumbre, el mismo autor se encarga de ponerlo bien en claro. En un artículo publicado en *La Nación* el 30 de agosto de 1915 no deja mucho lugar a dudas. Nos vemos obligados a incluir un párrafo completo por considerarlo de interés fundamental para este estudio y la comprensión de la novela. Dice allí: «¡La clasificación! He aquí la monomanía —porque es una verdadera manía— de nuestro pedagogo. La cuestión es clasificar, aunque luego esa clasificación no sirva para maldita de Dios la cosa. ¡Clasificar por clasificar! No han salido de la Escolástica. Diríase que, como aquel personaje de mi novela *Amor y pedagogía*, creen que el fin de la ciencia es catalogar el universo para devolvérselo a Dios en orden. O bien que conocer es clasificar, como creía aquel formidable Spencer, uno de los últimos escolásticos y también pedagogo. En cuanto le han metido a una cosa, a una especie, en un casillero, y le han puesto, además de su nombre vulgar, un mote científico o seudocientífico, ya creen que han hecho algo de provecho» [15]. No se trata, pues, de atacar la peda-

---

11 «Soñé —dice allí— después mi *Amor y pedagogía* —aparecida en 1902—, otra tragedia torturadora.» *Obras,* II, 552.

12 *Obras* (Madrid: Escelicer, 1968), IV, 465.

13 «Letras de América», *Obras,* IV, 986.

14 «Letras de América», pág. 986.

15 *Obras* (Madrid: Escelicer, 1971), IX, 1311.

gogía en cuanto tal —también Unamuno era un pedagogo—, sino a los pedagogos que «no han salido de la Escolástica» y a Spencer como «uno de los últimos escolásticos». Así también la ciencia que lucha con la vida no es la de la pedagogía, sino la escolástica, y a veces la pedagogía en cuanto se deja guiar por aquella ciencia.

Unamuno creía, sin duda, que la enseñanza española se encontraba profundamente afectada por la ciencia multisecular de la escolástica. Tanto es así que algunas veces ni siquiera cree necesario hacer distinciones en la novela. Permítaseme incluir otro texto del ensayo arriba señalado, «Letras de América», que tanta luz derrama en este campo: «Cuando ya el paganismo parecía desterrado de toda vida pública, o por lo menos cristianizado, continuaba más vivo que en parte alguna en la instrucción primaria, y hoy, cuando creemos cándidamente que la filosofía escolástica es algo que pertenece a la historia, tan sólo persiste viva en la instrucción primaria, pues ¿qué es sino escolástica toda la gramática que se da en las escuelas?» [16] Al menos en el caso de España la escolástica le parecía situarse a la base de la enseñanza. El resultado de dicho método no sería otro que el del malogrado Apolodoro de *Amor y pedagogía.*

Hay un texto en la novela que, al pretender orientar a Apolodoro en otra dirección, deja bien en claro qué es lo que se trataba de evitar. Explica de don Fulgencio:

> «Detiénese para escribir: 'La escolástica es una vasta y hermosa catedral, en que todos los problemas de construcción han sido resueltos en siglos, de admirable fábrica, pero hecha con adobes...'»
>
> «—Extravaga, hijo mío, extravaga cuanto puedas, que más vale eso que vagar a secas. Los memos que llaman extravagante al prójimo, ¡cuánto darían por serlo! Que no te clasifiquen; haz como el zorro que con el jopo borra sus huellas; despístales. Sé ilógico a sus ojos hasta que renunciando a clasificarte se digan: es él, Apolodoro Carrascal, especie única» (págs. 360-61).

No deja de ser extraño que esta frase salga de don Fulgencio, que vivía de aforismos y clasificaciones, como el escolástico. Pero la intención de la novela queda bien certeramente señalada. El problema de la individuación se confronta directamente con la escolástica. Tal es la intención que volveremos a ver confirmada más tarde por el mismo Unamuno en uno de sus ensayos de 1924. Recuerda allí cómo en *Amor y pedagogía* trató de dar una definición del hombre en contraste con la de Aristóteles y los escolásticos: «Muchas definiciones se han dado del hombre desde aquella de Aristóteles, de que es animal civil —'po-

[16] *Obras,* IV, 923.

lítico' quiere decir civil—, y la de los escolásticos, de que es un animal racional —y es equivalente, pues sólo es racional lo civil—, hasta la mía, expuesta, creo, la primera vez en mi *Amor y pedagogía,* de que el hombre es un mamífero vertical» [17].

No son otros los significados de *forma* y *materia* atribuidos en la novela al hombre y a la mujer, respectivamente. Paul R. Olson se pregunta sobre el origen de estas representaciones. Le sorprende el que Unamuno no haya hecho una referencia directa al pasaje de la *Física* de Aristóteles (I, 9) o al capítulo L del *Timeo* de Platón. Entonces añade que Carlos Blanco Aguinaga le sugirió otra fuente, es decir, la identificación hegeliana de la mujer con la materia y del hombre con la historia [18]. Bástenos señalar que Unamuno no necesitaba buscar ninguna otra fuente fuera de la que estaba viviendo cada día: el concepto escolástico de materia y forma que había penetrado en las aulas españolas. Antes al contrario, se siente tan consciente de lo cotidiano de estos conceptos que se burla en la novela de la originalidad que representan:

> «Por donde se ve que la Filaminta molieresca había comparado los dos términos del matrimonio, o sea, marido y mujer, a la materia y a la forma, sólo que invirtiendo la relación de mi don Avito, ya que éste considera forma al marido y a la mujer materia, y a Filaminta se tiene por forma y a Crisolo, su marido, le tiene por materia. Mas esta discrepancia procede de que en la comedia de Molière es la mujer la sabia, y en mi novela el sabio es el hombre. Por donde se ve que la materialidad y la formalidad de un matrimonio no la dan la virilidad y la feminidad, sino la sabiduría de una de las partes» (pág. 400).

Lo masculino ha sido con frecuencia para Unamuno símbolo de la escolástica, no sólo por ser ésta una ciencia abstracta —separada de la dimensión horizontal de la naturaleza—, sino por encontrarse sobre todo en manos de un mundo masculino y clerical.

¿Qué significaba la escolástica? Para Unamuno se trataba de una ciencia esencialista que giraba en torno a sí misma a base de silogismos lógicos. Precisamente para desprenderse y burlarse de ella escribió esta novela: «Mis esfuerzos por sacudirme del yugo del *ergo* son los que han provocado esta novela, pero la lógica se vengará, estoy seguro de ello, se vengará de mí» (p. 407). Para el lector familiarizado con la naturaleza y procedimientos escolásticos la frase resulta bien precisa. Mas para Unamuno este procedimiento era inútil. En su *Diario íntimo* todavía se queja de esta lógica como si fuera una esclavitud: « ¡Lógica,

---

[17] «Alrededor del estilo. Hombre, persona e individuo», *Obras* (Madrid: Escelicer, 1967), VII, 889.

[18] «The Novelistic Logos...», pág. 257, nota 25.

lógica! La lógica nos hace sacar consecuencias de los principios establecidos, de los datos, de las premisas, pero no nos da nuevas premisas ni nuevos principios. Pedir lógica es pedir que no nos salgamos de esos principios que la razón da. Y ¿por qué he de vivir esclavo de ellos?... La lógica suele ser otra forma de la esclavitud para con el mundo, suele ser esa esclavitud idealizada» [19]. La esclavitud a la que se refiere es la de un procedimiento abstracto (esclavitud idealizada) que se cierra sobre sí mismo sin prestar mayor atención a la realidad. Lo extrínseco, el cascajo exterior, es el resultado inevitable. «Cáscaras sin almendra», lo llama en un ensayo de 1898, y añade: «Fórmulas abstractas y petrificadas que no fecundan el sentimiento, ni fomentan la bondad; definiciones escolásticas que no dan caridad, ni esperanza, que es confianza en el ideal, aquí abajo inasequible» [20]. Esta es también la razón por la cual en *Amor y pedagogía* se burla del argumento escolástico con sus clasificaciones racionales a base de la escritura, la tradición y los teólogos. Dice allí con penetrante ironía: «Aquí expondré el porqué trato primero de lo primero y segundo de lo segundo y por qué lo tercero ha de ir antes de lo cuarto y después de éste lo quinto. Esta es una parte muy importante y en que se requiere mucho pulso» (página 412). De ahí también la manía clasificatoria —con fines religiosos, no se olvide— de don Fulgencio. Este trata de alcanzar una meta cuya realización permitiría al hombre descansar en paz y satisfecho de su obra. Ambición antivital, por consiguiente, y que no se puede conseguir en este mundo. Es exactamente lo que volverá a recordar Unamuno en 1912: «Ya decía el gran don Fulgencio —de quien doy amplia noticia en mi novela *Amor y pedagogía*— que el fin del hombre es la ciencia, y el de la ciencia, catalogar el universo para devolvérselo a Dios en orden. Cuando hayamos producido la ciencia perfecta e ideal puede el linaje humano acabar en paz en la nada o en la materia, satisfecho de su obra» [21]. De nuevo, ironía simplemente, ya que don Miguel estaba muy lejos de creer en una ciencia perfecta. En otra ocasión lo reduce todo a puro juego: «Aplicando ahora el *Arte magna combinatoria* de nuestro Fulgencio Entrambosmares del Aquilón (v. nuestro *Amor y pedagogía)*, podemos decir que hay una mística de la ciencia o científica, y una ciencia del misticismo o mística; pero una y otra se disuelven en humorismo» [22].

---

[19] *Obras* (Madrid: Escelicer, 1970), VIII, 828.

[20] «Renovación», *Obras*, VIII, 688.

[21] «Un postulado de sentido común español», *Obras* (Madrid: Escelicer, 1971), IX, 939.

[22] «Aforismos y definiciones», *Obras*, VII, 1525. Véase también lo que dice en «Tecnicismo y filosofía», de 1915: «En una novela cultural, *Amor y pedagogía*, puse hace años en boca de un personaje de ficción la especie de que el fin del hombre es la ciencia, y el de la ciencia catalogar el universo para devolvérsele a Dios en orden. Si se nos hace creer que Dios nos pagará este trabajo, acaso ello baste para meter filosofía, y hasta religión, en el papeleo técnico». *Obras*, IX, 989.

Víctor Goti, en el prólogo de *Niebla,* vuelve a recordar: «Pero yo no tengo ni el inagotable ingenio combinatorio de don Fulgencio ni menos el ímpetu confusionista de don Miguel» [23]. Cotejando estos dos extremos se desarrolla *Amor y pedagogía,* al igual que otras novelas de Unamuno.

Vista, pues, la perspectiva en la que se desarrolla la novela, trataremos de hacer un breve recorrido por sus páginas a fin de dejar más en claro algunas frases olvidadas por la crítica.

Ya hemos considerado con cierto detalle cómo don Fulgencio representa, por una parte, al filósofo escolástico, a la par que se muestra consciente del «absurdo, que nos libera de la lógica» (p. 314), es decir, del procedimiento opuesto. De ahí que se apellide Entrambosmares, cuya posición no supera en toda la obra. En el primero de estos *mares* trata de aplicar su «pedagogía sociológica *in tabula rasa*» (p. 318). La frase está directamente tomada de aquel procedimiento cognoscitivo, el aristotélico-tomista, según el cual las ventanas del conocimiento son los sentidos por los que se va acumulando la ciencia en el intelecto humano *tanquam in tabula rasa.* A este método opone la novela la función del sentimiento y el instinto como partes integrantes del crecimiento intelectual. Este segundo aspecto se encuentra sobre todo personificado en la mujer. Por eso que cuando don Avito se junta con Marina «empiezan a chalanear ciencia e instinto» (p. 322). El mismo significado reviste la afirmación de que «no hay forma sin materia» (página 322) y que cuando los novios se besan «al punto se alzan la ciencia y la conciencia» (p. 325) [24]. Es bien curioso que don Avito diga a la materia: «Acabarás por hacerme creer en El» (p. 324), explicando, al igual que Unamuno, que la ciencia filosófico-religiosa de la escolástica no le llevaba a la creencia en Dios.

En conformidad con los principios arriba señalados, el acercamiento a Marina supone también para don Avito el abandono del método *deductivo* (de la lógica escolástica), para dar lugar a otra vía posible, la de la *inducción:* «Ha sido una caída, una tremenda caída a la inducción» (p. 326). Este era su peligro, pero más adelante todavía nos dirá que se acordaba de su niñez por *deducción* (p. 346) [25].

---

[23] *Obras,* II, 548.

[24] El significado de materia y forma va, pues, mucho más allá de una simple representación de los conceptos de padre y madre. PAUL R. OLSON vio la importancia de estos símbolos, pero no pasó de esta representación: «Lo que es de particular interés en *Amor y pedagogía* es la manera en que esta novela sugiere una relación fundamental entre el contraste de imágenes de padre y madre». «*Amor y pedagogía* en la dialéctica interior de Unamuno», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), 651-52.

[25] El método deductivo de la escolástica no requiere explicación. De una premisa o un silogismo salía otro, unidos todos ellos como en una cadena de rosario, para utilizar la misma imagen de la novela.

Cuando se trata de dar nombre a su hijo, don Avito se comporta como un verdadero escolástico. Su nombre «tiene que ser griego» (página 331). Escoge el de Apolodoro, por ser «padre de la verdad» (página 331) y también porque empieza con A, al igual que el de Avito (p. 331). Este procedimiento nominalista es bien contrario a la importancia que daba Unamuno al hecho de poner nombre [26]. En cambio, en la novela no se presta atención más que al significado etimológico [27].

Marina, por su parte, «baja a las realidades eternas» (p. 332) cuando da el pecho a su hijo. Tenemos, pues, en ella lo eterno al nivel de la vida. Para don Avito, en cambio, la «lactancia artificial» es más aceptable que la «lactancia natural» (p. 332).

En la misma vertiente que don Avito se encuentra don Fulgencio, «el verbo de Carrascal» que «hablaba en bastardilla» (p. 336) y «publica en cursilla todo» (p. 341), al igual que el escolástico, para el cual la palabra, el verbo, lo es todo, aunque no responda a una realidad. Don Fulgencio se avergüenza de «estar casado», «son los aforismos uno de sus fuertes» (p. 336), y se dedica a trabajar en el *Ars magna combinatoria,* que es una «filosofía... llevada a los últimos términos» (página 337).

La presencia de Apolodorín en la escena familiar trae consigo algunas señales de vida. Es como una «expresión natural, individuante» (página 342), es decir, exactamente lo opuesto de lo que veníamos contemplando. Sus insignificantes sonidos representan algo mucho más vital que los de su padre y maestro (p. 343). Tan sólo su madre se encuentra en esta misma posición. El apelativo de Luis que le da a su hijo constituye su nombre «íntimo».

El padre no enseña a su hijo más que exterioridades escolásticas: «Fíjate bien en este nombre, hijo mío: Spencer; ¿lo oyes?: Spencer; no importa que no sepas aún quién es, con tal que te quede el nombre: Spencer; repítelo: Spencer...» (p. 348). El maestro don Fulgencio es

---

[26] Son múltiples las ocasiones en las que don Miguel se entretiene con la idea de *poner nombre,* lo que adquiere para él los rasgos de una profundización esencial:

¡Dime tu nombre!
¡Tu nombre, que es tu esencia!

«Poesías», *Obras* (Madrid: Escelicer, 1969), VI, 219.

Esta idea la extiende a todo: «Ser es llamarse —y que le llamen a uno—, y el nombre —otra vez más—, la sustancia espiritual de una cosa. Hasta en política, que suele ser el arte de degradar los nombres al vaciarlos de sentido histórico». «La raza y la lengua», *Obras,* IV, 483. En otras ocasiones le atribuye un significado metafísico-religioso: «Dios no puso nombre a las cosas al crearlas; pero las creó por el Nombre». «Moharrachos sin nombre», *Obras* (Madrid: Escelicer, 1968), III, 1011.

[27] PAUL R. OLSON analiza el significado de Apolodoro en estos términos: «The significance of Apolodoro's name is explicitly discussed within the novel, for it is chosen with careful attention to etymology ('gift of Apollo'), but it is clear that it also implies his emanation from the pure light of the paternal intellect». «The Novelistic Logos...», pág. 250, nota 10.

todavía más teórico y explícito a la vez: «Cuando se hayan reducido por completo las cosas a ideas desaparecerán las cosas, quedando las ideas tan sólo, y reducidas estas últimas a nombres, quedarán sólo los nombres» (p. 361). De nuevo esta preocupación no es peculiar a esta novela, sino que la encontramos ya en *Paz en la guerra:* «Los dogmas habían sido verdaderos en un tiempo, verdaderos, puesto que se produjeron, pero que hoy no son ya ni verdaderos ni falsos, por haber perdido toda sustancia y todo sentido»[28]. En oposición a esta tendencia el maestro conoce otro camino que él no sigue, pero con el que muestra de nuevo la finalidad de *Amor y pedagogía:* «El amor... no sube de lo concreto a lo abstracto [como hacía la lógica escolástica]; es más platónico que aristotélico» (p. 366). La referencia al tomismo y sus métodos es aquí bien directa.

En la vertiente opuesta a la de la del escolástico está también don Epifanio, el maestro de dibujo. La novela le llama «el padre de la vida» (p. 367), mientras él mismo insiste en que «hay que vivir... lo demás son lilailas» (p. 366).

Apolodoro encuentra en Clarita la vida, al igual que su padre la había encontrado en Marina: «Tú, tú eres la verdadera Pedagogía, mi pedagogía viva, mi pedagogía» (p. 375). Esta, en lugar de apartarle de la religión —como hacía la escolástica para Unamuno—, le arrastraba a ella:

> «—¿Oyes misa, Apolodoro?
> —¿Irás a ver a don Martín?» (pág. 375).

Otra referencia a la escolástica se da en el encuentro de Apolodoro con Menaguti, diestro «en la inquisición psicológica...» (p. 380), quien le recrimina el haber aprendido de su padre «esa infame barofia que con la religión es la causa de nuestra ruina» (p. 381). Se trata del ataque constante de Unamuno en contra de la escolástica, por su concepto griego de la divinidad[29].

Apolodoro no llega a superar su instrucción original. Lleva consigo «la visión del epiléptico, visión que, sin saber cómo, le trae a las mientes una doctrina que oyera ha tiempo exponer a don Fulgencio» (página 387). Entonces ya podemos prever el resultado. En un gesto muy semejante al que se dará más tarde en *Niebla,* Apolodoro se suicida como víctima no del amor, sino de la pedagogía (pp. 388-89). Su

---

[28] *Obras,* II, 130.

[29] En el *Del sentimiento trágico de la vida* hace esta distinción: «La concepción de la felicidad eterna, del goce de Dios, como visión beatífica, como conocimiento y comprensión de Dios, es algo de origen racionalista, es la clase de felicidad que corresponde al Dios ideal del aristotelismo. Pero es que para la felicidad se requiere, además de la visión, la delectación, y ésta es muy poco racional». *Obras,* VII, 246. Según esto la concepción escolástica de la divinidad es tan racional como la de Carrascal.

muerte produjo alguna vibración íntima en don Avito, quien trata de redimirse en el amor cuando la materia y la forma pretenden juntarse (p. 395).

El *epílogo* viene a confirmar la interpretación que creo haber desarrollado ya lo suficiente. El autor confiesa haber querido dar un final feliz a la novela, pero que se lo impidió «cierta lógica subconsciente e íntima» (p. 399). Era claro que no podía ver con agrado a un personaje que no se había desprendido del *ergo* lógico, cuyo desprecio provocó esta novela (p. 407).

Para ver la polémica central de *Amor y pedagogía* resulta bien interesante el título del libro que está escribiendo Menaguti: «*La muerte de Dios*» (p. 401). La expresión, acuñada por Nietzsche, ha sido utilizada para denominar un movimiento teológico de nuestro tiempo y en particular a finales de la década de 1960 a 1970 [30]. Como en el caso de Unamuno se trata de la muerte de un Dios histórico-cultural que arranca de la filosofía griega, para reemplazarlo con otro de matiz más evangélico.

Unamuno dice que en esta novela trata de transmitir «una chispa del secreto fuego que en contra de la lógica arde en mis entrañas espirituales» (p. 407). Ya sabemos a qué lógica se refiere.

Es ya bien sabido que para don Miguel no podía haber nada demasiado simple. Esto trató también de dejarlo ya en claro al escribir *Amor y pedagogía.* Recuérdese la siguiente anécdota de esta obra: un poeta, que pretendía vender algunas de sus composiciones a un librero, le pedía tres pesetas porque, insistía, se trataba «de oro puro». «¿De oro puro? En este caso, no me conviene», replicó el librero, devolviéndole el tomito... «Hasta el oro puro hay que saber tasarlo» (página 410), añade la moraleja de Unamuno. Esta misma idea, desarrollada en contra de las directivas del movimiento arriba señalado, se encuentra también en el ensayo «Renovación», de 1934: «Ay, usted debe saber, aunque no lo sepa, que el agua de la mar es impotable, que en medio del océano se muere uno de sed si no hay agua del cielo. Pero ¿y el otro, el *ens realissimum,* el Dios destilado, el pura y auténticamente teológico? También como la del mar, el agua destilada es impotable» [31].

---

[30] Entre los varios autores que han formado parte de este movimiento, ya expresado en el *Del sentimiento trágico de la vida* y otras obras de Unamuno, los que más directamente se amoldan a sus conclusiones son G. VAHANIAN: *The Death of God; The Culture of Our Post-Christian Era* (New York: G. Braziller, 1961); P. M. VAN BUREN: *The Secular Meaning of the Gospel, Based on an Analysis of its Language* (New York: Macmillan, 1963); W. HAMILTON: *The New Essence of Christianity* (New York: Association Press, 1966); *Radical Theology and the Death of God* (Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1966); THOMAS J. J. ALTIZER: *The Gospel of Christian Atheism* (Philadelphia: Westminster Press, 1966); JOHN A. T. ROBINSON: *Honest to God* (Philadelphia: Westminster Press, 1963).

[31] *Obras,* VIII, 1209.

El tratado de *cocotología* no se desvía para nada de la embestida antitomista. En burla de esta ciencia secular la *cocotología* de Unamuno también se ocupa de la «definición», «importancia, lugar que ocupa entre las demás ciencias y sus relaciones con éstas» (p. 415)[32], y tantos otros aspectos que no agradaban particularmente a Unamuno. La ironía antiescolástica se intensifica: «La ciencia no puede ser influyente y continua como una vena de agua; es menester que sea quieta y discontinua como un rosario» (p. 416). Todo el tratado de la *cocotología* salta de una insignificancia a otra con tal seguridad que adquiere los visos de ciencia profunda.

Finalmente se hace eco de la manera de reaccionar de los escolásticos cuando se encontraban con teorías que sustituían su esencialismo para dar lugar a la evolución: «Ha surgido en modernos tiempos una secta proterva e impía llamada transformismo, darwinismo o evolucionismo —que con estos y otros tan pomposos nombres se engalana— que en su ceguera y arrogancia pretende que las especies hoy existentes se han producido todas, todas, incluso la humana, unas de otras, a partir de las más sencillas e imperfectas y ascendiendo a las más perfectas y complicadas. Pocas veces se ha visto error más nefasto» (pp. 423-24). La burla escolástica que se esconde detrás de esta frase de *Amor y pedagogía* no necesita explicación. Tanto la palabra 'secta' como el escándalo religioso de los opositores se encargan de aclararlo. El novelista prosigue con una amenaza, por cierto que bien poco unamuniana, de que los miembros de aquella *secta* aparecerán en el juicio final como «apóstoles del error y de la mentira» (p. 425). Serán juzgados por no dar la importancia que se merecen «antiquísimas y venerandas palabras» (p. 426). Un poco más delante llega a mencionar la fe luterana o «entrega filial al Padre, el abandono a su voluntad soberana» (p. 429), de que tanto gustaba don Miguel. La obra termina por miedo a sufrir de *apendicitis* y con la esperanza de ahogar «en amor, en caridad, la pedagogía» (p. 430).

No sería, pues, verídico admitir que los *Apuntes para un tratado de cocotología* representan una «parodia de los tratados científicos entonces (principios de siglo) al uso, con prolegómenos, historia, razón de método, etimología...»[33] Algunas de las ciencias del entonces eran bien aceptadas por Unamuno, prescindiendo del método que usaran. Por la misma razón es bien seguro que el *Ars magna combinatoria* no representa un elemento positivo en la novela —como creía Ricardo Gullón—, sino una burla constante del proceder escolástico y nada

[32] La teología era llamada la *Magistra Scientiarum*.
[33] RICARDO GULLÓN: *Autobiografía de Unamuno* (Madrid: Gredos, 1964), pág. 56.

más que de este proceder y de los que se dejaban influenciar por él [34]. Lo que se da en la novela son dos vertientes constantes y opuestas. Se yergue, por un lado, la torre de marfil de la escolástica —una catedral de adobes con todos los problemas resueltos, al igual que una ciencia ideal—, y por el otro, el desafío de los nuevos tiempos y la singular intuición de Unamuno, quien preveyó el curso valedero de muchas de las tendencias que en aquel entonces se encontraban todavía en ciernes [35].

Nos creemos con el derecho a concluir que esta gran novela —como todas las otras de Unamuno— sirve de vehículo a una ideología responsable de su arte y contenido. La acción de los personajes está en gran parte supeditada a expresar las consecuencias que una corriente o la otra podrían tener en la vida. En todo caso, la ciencia de la escolástica ya no podía producir más que muerte, porque eso era todo lo que tenía en su esqueleto lógico. Esta preocupación es constante en toda la novelística de Unamuno.

ROSENDO DIAZ-PETERSON

Foreign Languages and Literatures
Drake University
Des Moines, Iowa 50311

[34] Dice Ricardo Gullón: «El arte combinatorio proporciona la cifra para abrir las puertas secretas, mostrando la ambigüedad como lo único seguro, el uso del equívoco como vía de penetración en la verdad». *Autobiografías...*, pág. 61. Es tan seguro que la ambigüedad agradaba a don Miguel como que ésta no se encuentra jamás adherida al *Ars magna combinatoria* de la novela.

[35] Para el desarrollo de algunos de estos aspectos referentes a otras novelas de Unamuno véase mi artículo «*Abel Sánchez*, de Unamuno, un conflicto entre la vida y la escolástica», *Arbor*, 88 (1974), 85-96, y mi libro *Unamuno: el personaje en busca de sí mismo* (Madrid: Playor, 1975).

CIEN AÑOS DE STRAWINSKY: 1882-1982

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
SHAKESPEARE

Al cumplirse el 18 de junio el centenario del nacimiento de Igor Strawinsky, cabe preguntarse si sería justo aplicar la solemnidad de una conmemoración como ésta a otra fecha significativa: la del estreno de «La Consagración de la Primavera», el 29 de mayo de 1913. La duda queda ya para el siglo XXI, con la de su muerte el 6 de abril de 1971.

La importancia del estreno de «La Consagración de la Primavera» se puede medir por criterios bien distintos. De una parte, dentro del hacer musical del compositor, ha quedado como definitoria del Strawinsky por antonomasia, aunque no sea cierto más que en cierta medida. De otra, es pieza clave en la pequeña historia de los estrenos escandalosos y, como consecuencia, en la también pequeña historia de los errores de la crítica. Dejaremos para más adelante ese primer criterio, para entrar en el segundo.

Con las progresivas mejoras de información, con bibliotecas y documentación de fácil acceso, se ha caído en el juego de sacar a relucir los errores de la crítica, la del pasado más lejano y la del más próximo. Un juego que se utiliza, conforme a las conveniencias de cada momento, para descalificar la del presente. Y en ese agravio comparativo se confunden, en un único resultante, los errores insoslayables de la falta de perspectiva con los de algunas incapacidades críticas. Y todo ello se pone anticipadamente de manifiesto al pensar en el balance que habrá de hacerse en el siglo XXI de la posición de la crítica a lo largo de los numerosos estrenos de Strawinsky.

Su caso es quizá el más acusado de su tiempo, en la medida que su postura fue una contradicción permanente. Y lo ha sido tanto a la hora de componer como a la de emitir opiniones sobre la música y sobre los músicos del presente y del pasado. Porque Strawinsky, acusado desde

sus primeras «Crónicas de mi vida» de evitar referencias o confidencias de su círculo familiar, ha sido el compositor más «escritor» de este siglo. Una afición que inicia solo y que prosigue después con la colaboración del director de orquesta y gran amigo Robert Craft. Y entre «Crónicas» y «Conversaciones», su «Poética musical», que completa su visión contradictoria de la misma esencia de la música. Pero como en todas las tomas de posición de una misma personalidad, no es difícil encontrar en ellas los puntos de contacto, la raíz común de procedencia.

Esencia de la música

La característica de las afirmaciones de Strawinsky reside, sin duda, en que son rotundas. Cada una responde, eso sí, a la concepción de cada momento, con la suma de experiencias acumuladas desde la anterior, y es manifestada con toda su fuerza, como un credo. De todas ellas, la que ha promovido mayor número de contestaciones, algunas especialmente airadas, merece el honor de ser reproducida con sus propias palabras: «Considero la música, en su esencia, impotente para *expresar,* sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como casi siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto, como una etiqueta, un protocolo; en suma, un traje, que por hábito o inconsciencia acostumbramos a confundir con su esencia».

Era imprescindible la cita de los párrafos completos, porque es costumbre aludir al primero, dejando a Strawinsky sin la defensa de su argumentación posterior. Y en esa argumentación está precisamente el fundamento de su radical manifestación anti-romántica. El abuso de *expresión* que caracteriza Romanticismo y Postromanticismo, la permanente identificación música-literatura o música-paisaje, precisaba de una afirmación solemne de ruptura con esa fe. Una fe que, para bien o para mal, ha quedado en la música, incluso en nuestro tiempo, como un «puente» con el pasado, esencial e inevitable para su comprensión. Así, a primera vista, no es raro que una mayoría se manifestara abiertamente en contra de la concepción strawinskiana, que en realidad sólo pedía, valga la redundancia, una valoración musical para la música.

Al margen de conveniencias descriptivas ocasionales, la música de

hoy se desarrolla de espaldas a esa «convención tácita e inveterada», a la que alude Strawinsky. Incluso la música de cine o para el cine, durante años beneficiaria de esas equivalencias convencionales, hace ya algunos años que ha renunciado a ellas de la mano de los nuevos compositores.

Junto a estos hechos está el no menos importante de actualización de la música del Barroco, no contaminada con los fervorosos literarios del Romanticismo, que ha ocupado —más o menos promovida o/y manipulada por la industria discográfica— un lugar preferente e incluso superior al de los compositores de hoy. Con todo, el peso de la costumbre sigue inclinando la balanza hacia la música romántica y postromántica y, en consecuencia, a la concepción atacada por Strawinsky.

Contradicciones

La seguridad con que se mueve el compositor ruso en cada momento, es decir, frente a cada obra cuando ha establecido su plan, es la que nos ofrece el más amplio cuadro de contradicciones. Pero esa necesidad de seguridad es tan fuerte que prefiere, en ocasiones, volver la vista atrás, sólo cuando ya ha variado su rumbo. Cambios de rumbo que están condicionados en más de una oportunidad por las exigencias marcadas con la obra anterior. El caso más evidente es, una vez más, al que le va a obligar «La Consagración de la Primavera», tan cerrada en sí misma, que no ofrecía salida alguna ni a Strawinsky ni a sus imitadores. De hecho, su extraordinaria influencia sobre la música de su tiempo se manifiesta más efectiva cuando es indirecta, ya que los casos de presencia directa se presentan más como «imitaciones» o copias descaradas, que como rastro de una asimilación de su estilo.

Una de las contradicciones más significativas ha sido descrita por Guido Morpugo-Tagliabue en *La estética contemporánea:* «Strawinsky, que, como Hanslick (el formalista), cree firmemente que el sentido de la *tonalidad* es innato a la naturaleza humana, no tiene luego en cuenta las repercusiones orgánicas de esta tonalidad *natural* y sus interferencias emotivas, lo que es una contradicción, una conclusión artificial, incompatible con sus premisas. Schönberg, en cambio, habiendo declarado que la tonalidad *es un producto del arte, un producto de la técnica artística,* y no un postulado de condiciones naturales, que *el hecho de conservarla como una ley no tiene sentido,* no concluye de esto la existencia de un *libre juego* en el que se pudiera apelar a nuevas formas sonoras, sino la *necesidad* de nuevas formas imprevistas, de nuevas convenciones, impuestas por una exigencia expresiva también nueva».

Como vemos, la tonalidad sirve de pretexto, o mejor, de fundamento, para «arremeter» contra la valoración strawinskyana de la «esencia de la música». Es lo «expresivo» de la tonalidad, en lo que Morpurgo-Tagliabue se apoya como si se tratara de una identidad, lo que le sirve para establecer una de las contradicciones del compositor ruso. Sin embargo, partiendo de la necesidad de liberar a la música del peso de la concepción romántica, es en el aspecto de misma exigencia de la tonalidad donde reside la verdadera contradicción, que ha de manifestarse a través de sus obras seriales. Pasemos a ello.

Durante años, Strawinsky se afirma en la concepción tonal, por encima de libertades, y muestra una posición crítica respecto de la Escuela de Viena. Su primer contacto con «Pierrot Lunaire», de Schönberg, ha quedado reflejado en sus «Crónicas»: «No me entusiasmó en modo alguno el estetismo de esa obra, pareciéndome un retorno al período agotado del culto de Beardsley. Por el contrario, el acabamiento instrumental de esa partitura es, a mi juicio, innegable». No aclara más en esa ocasión, queda entre la sinceridad del «no me entusiasmó» y la cortesía del «acabamiento instrumental». Años más tarde, en las «Conversaciones», aunque afirma no recordar bien por el paso del tiempo, repite demasiado aproximadamente el mismo comentario y puntualiza: «Y al decir *instrumental* no me refiero sólo a la instrumentación de esta música, sino a la completa estructura contrapuntística y polifónica de esta brillante obra maestra instrumental».

Para entonces, Strawinsky ya había «entrado» en el círculo de los compositores serialistas, pese a sus rechazos anteriores y a su profesión de fe en la tonalidad. Muchos comentaristas lo encontraron lógico. Claude Samuel, por ejemplo, se pregunta: «¿Cómo hubiera podido Strawinsky volver la espalda definitivamente a las dificultades de la escritura serial? El que se haya dejado adelantar en el empleo de este nuevo lenguaje por los compositores jóvenes, o el que haya desvirtuado el sentido de la enseñanza shönbergiana, no altera de ningún modo el significado de la decisión, que él mismo ha definido: La técnica serial que yo empleo me obliga a una disciplina más severa... Las reglas y las restricciones de la escritura serial difieren poco de la rigidez vigente en las grandes escuelas de contrapunto de antaño. Al tiempo, ellas aumentan y enriquecen las posibilidades armónicas; comenzamos a oír más detalles con más diversidad que antes». Pero este «donde dije Diego...», más que contradicción es ampliación del campo de acción marcado por el tiempo. El mismo ha escrito: «Lo que se llama estilo de una época resulta de las combinaciones de estilos particulares, en el que domina la característica de los autores que han ejercido en su

tiempo una influencia preponderante. Cada uno de ellos, sin embargo, revela su milagro particular».

En el milagro particular de Strawinsky se dan como constantes la inquietud y la imaginación para resolver los aspectos técnicos más complejos. Uno de ellos, como ha quedado bien demostrado por las consecuencias de la Escuela de Viena, fue en su momento el tratamiento musical o artístico, como quiera llamarse, de las frías fórmulas del serialismo. En 1958, a una pregunta de Robert Craft sobre si cree que abandonará la identificación tonal, responde: «Posiblemente. Podemos seguir creando un sentido de retorno *exactamente* al mismo lugar sin tonalidad: el ritmo musical puede lograr lo mismo que el ritmo poético. Pero la forma no puede existir sin algún tipo de identidad». En esas fechas ya se había enfrentado a las posibilidades, o mejor, a sus propias posibilidades en el uso de series, en sustitución básica de la tonalidad, «made in Strawinsky»: «Los intervalos de mis series están atraídos por la tonalidad. Compongo verticalmente y esto significa, en cierto sentido, al menos, componer tonalmente», y concluye: «Oigo ciertas posibilidades y elijo. Puedo crear mi elección en composición serial, lo mismo que puedo hacerlo en cualquier forma de contrapunto tonal. Mi oído oye armónicamente (verticalmente), desde luego, y compongo del mismo modo que siempre lo he hecho».

Etapas de la obra

La actitud de Strawinsky frente al proceso creativo se sustancia en la concepción bíblica de «que hay un tiempo para cada cosa». Un tiempo que está integrado no sólo por el proceso evolutivo del compositor, sino por la evolución general del medio en que se mueve, es decir, la evolución general de la música. Parece obvio, pero en realidad no se manifiesta en todos los creadores, y Strawinsky gustaba de dejarlo bien claro: «Los mundos de mi pasado y del tiempo presente no pueden ser iguales. Sé que partes de 'Agon' contienen tres veces más música en la misma extensión de tiempo que otras obras mías. Naturalmente, una nueva demanda de una escucha de mayor profundidad cambia la perspectiva del tiempo». Este comentario referido a una obra concreta, se repite con otras palabras o con otros planteamientos a lo largo de sus declaraciones. Le importa, sobre todo, dejar constancia de la exigencia del cambio, precisamente a él, que ha desencantado en tantas ocasiones a los seguidores.

Así, el trazado de sus etapas no responde a los esquemas habituales. En la mayor parte de los casos, la trayectoria —Beethoven es un ejem-

plo claro— nos ofrece una curva continuada hacia la madurez. No es difícil encontrar las huellas del Beethoven de las últimas sinfonías en las incipientes muestras de su personalidad en las primeras. Este es el esquema al que nos referimos y que se incumple en la obra de Strawinsky.

En un intento de encontrar la definición de las etapas del compositor ruso, Claude Samuel ha propuesto como más asequible un muestrario de características concretas. La razón no es otra que la dificultad de ajustar la relación obras-fechas de creación, sin recurrir constantemente a las excepciones. Merece la pena recordar las «definiciones» de Samuel, aunque sea de forma extractada: frenesí del ritmo: «La Consagración de la Primavera»; deber de escuela: «Agon»; imaginación popular: «Bodas»; italianismo: «Pulcinella»; ascetismo: «Tres piezas para cuarteto de cuerda»; exotismo: «El canto del ruiseñor»; burlesco: «El zorro»; sensualidad: «El pájaro de fuego»; retorno a Bach: «Octeto»; *jazz:* «Ragtime», y otras varias, que van desde el folklore ruso, al pastiche, pasando por la magia, la antigüedad griega y el regusto por lo cotidiano. En resumen, un mosaico muy completo que, eso sí, tampoco permite un ajuste correlativo en el tiempo.

Se explican así, sin más detalle, los desencantos a los que aludimos al comienzo. El apasionado admirador de «La Consagración de la Primavera», impuesta ya en la forma de concierto a partir de 1914, y en *ballet* desde 1920, quedaba sobrecogido de asombro en 1923 al escuchar las «Tres piezas para cuarteto de cuerda», y más aún si se le indicaba que habían sido compuestas en 1914, es decir, al año siguiente del estreno del hoy famoso *ballet.*

A grandes rasgos, podría fijarse una primera etapa que parte de «El pájaro de fuego», pasa por «Petruchka» y se cierra prácticamente con «La Consagración de la Primavera». Este apartado puede ampliarse, y así se hace con frecuencia, con otros títulos en los que es común la relación con el folklore. Es la llamada «época rusa» del compositor. En ella se integran, por tanto, «El canto del ruiseñor», «Las Bodas» e «Historia de un soldado».

Con «Pulcinella», aunque su mismo trabajo con la música de Pergolese no se atienda estrictamente a ello, se apuntan los «retornos», Bach incluido, presente en el «Octeto» o en «Concierto para piano». Y los «retornos» son preludio del período «neoclásico», también llamado —con justicia— «pseudoclásico»: «Apolo», «Juego de cartas» o «El beso del hada». Sin embargo, no es del todo exacta la clasificación de las dos últimas en un mismo apartado. Cada una, por motivos diferentes, supone una sorpresa para el oyente. El tono «descarnado» de «Jue-



Strawinsky. Dibujo de Picasso (1920).



: TEATRO REAL :



BAILES RUSOS

NEW-YORK : EMPRESA : ANUNCIADORA
: : : MADRID - BARCELONA : : :

Programa de mano del Teatro Real de Madrid del año 1917, temporada en que se bailó El pájaro de fuego.



Igor Strawinsky.



Con Robert Craft.



Igor Strawinsky.



Igor Strawinsky.

go de cartas» no se corresponde con el intencionadamente falso «melodismo» de «El beso del hada».

Tras estos títulos, se suceden las concepciones neoclásicas, dentro de un criterio muy amplio, en el que cabrían la «Sinfonía en tres movimientos» y «Orfeo». Pero han quedado entre ambos grupos obras tan significativas como la «Sinfonía de los Salmos» y «Perséfona», ajenas ambas a estas corrientes, aunque por su preocupación «modal» se ajustan a la etapa por extensión. Volvemos, es evidente, a la objeción clasificatoria del comienzo, las repetidas excepciones. Con todo, cabe marcar también un final del período con su ópera «La carrera del libertino». Y con una actividad paralela, las obras de destino muy concreto, como el «Concierto de ébano» o «Circus Polka», entre otras, para llegar a su entrada en el serialismo.

La «Cantata», sobre textos seleccionados por el poeta W. H. Auden, no es aún serial, pero sí la puerta que le orienta en ese camino. Luego, ya plenamente seriales, llegarán los primeros frutos, y entre ellos, el «Septeto», «In Memoriam Dylan Thomas», «Agon», «Threni», etc.

Se trata, en resumen, de una simple aproximación al problema clasificatorio, que en modo alguno puede tomarse al pie de la letra. Y lo más curioso es que, más o menos ajustado a etapas o períodos concretos, no nos dicen nada de un posible proceso evolutivo hacia una madurez. Esa madurez está en relación directa con cada obra y, por tanto, tan presente en «La Consagración de la Primavera», cuando Strawinsky no ha cumplido aún treinta y un años, como en la «Sinfonía de los Salmos», cuando tiene cuarenta y ocho, o en «Threni», a sus setenta y seis, por sólo citar tres ejemplos distintos en el tiempo.

Reacciones

Hoy, cien años después de su nacimiento, Strawinsky suscita reacciones controvertidas, lo que no es raro en un mundo aficionado a la comodidad de las clasificaciones generales. Los apasionados del período «ruso» rechazan muchas veces el resto de su obra. Otros encuentran en sus creaciones corales el apoyo de su propio sentido de admiración. Sin embargo, Strawinsky, como Picasso —con el que con frecuencia se le compara—, es el «todo» de una personalidad inquieta, en continuo buceo por nuevos caminos, que agota y desecha cuando ya los ha superado, pero que no sería él mismo sin cada una de esas transiciones.

Para dar una imagen de la variedad de las opiniones sobre su música e incluso de los distintos ángulos, tanto en la admiración como en

el rechazo, una de Debussy es casi definitoria: «'La Consagración de la Primavera' es algo extraordinariamente feroz... Si usted quiere, es música salvaje con todo el *confort* moderno...». Lo mismo podría ser un elogio, que una censura, porque si «extraordinariamente feroz» suena a hipérbole admirativa, la alusión al *confort* moderno tiene todo el aire de una ironía.

En la polémica para establecer, como en una carrera de competición, a quién debe más la música del siglo XX, a Strawinsky o a Schönberg, Stuckenschmidt ha fijado bien las dos polarizaciones: «La música de Schönberg lleva hasta sus consecuencias extremas los métodos de composición procedentes de la tradición musical alemana, aunque, según parece, elimina definitivamente el romanticismo y el *pathos*, sobre todo cuando llega a la atonalidad libre; conserva, sin embargo, el principio del *espressivo* de la emoción expresada por la dinámica... Strawinsky, por su parte, se mantiene completamente fuera de la tradición alemana; formado en contacto con la ópera rusa, impregnado del folklore eslavo, asimila las investigaciones más refinadas del impresionismo francés, las empuja hasta sus consecuencias extremas y las petrifica en una objetividad marmórea». Pero, por lo que se refiere a Strawinsky, es evidente que se está quedando en el de «La Consagración de la Primavera», sin entrar en su obra posterior, mientras que considera el atonalismo schöbergiano en toda su extensión. Una vez más, como ha escrito Pierre Boulez: «*La Consagración* sigue siendo para los ojos de la mayoría *el* fenómeno Strawinsky», y mucho más, aunque también lo señale Boulez, que «Pierrot Lunaire» sea el fenómeno Schönberg.

Para concluir con los comentarios sobre la obra de Strawinsky nada mejor que unas observaciones de Roland Manuel, fechadas en 1955: «Como Juan Sebastián Bach, es, ante todo, un arquitecto de la duración. Su oficio es establecer el reino del orden sobre la materia confusa de los sonidos. Lo que hace del compositor una especie de matemático. Lo que le conduce más exactamente a la condición de artesano, de compositor, en el sentido estricto del hombre que pone los sonidos en orden haciendo un todo de diferentes elementos concretos. El hombre que organiza la materia». Vemos en estas frases que no hay cita de título alguno, porque las afirmaciones corresponden a toda su obra, del mismo modo que integran puntos de vista expuestos por el propio compositor. Y Roland Manuel continúa: «Y esa materia, dócil a las exigencias del obrero, adquiere, entre las manos de un Strawinsky, una sorprendente plasticidad. La música, así comprendida, traza el camino que puede encauzar una acción determinada. Ella prepara el cuadro donde se insertará el sentimiento. Ella se desenvuelve paralelamente a la situación; coincide con ella sin pretender penetrarla, de tal ma-

nera que el problema de la música descriptiva, alusiva o dramática se reduce por Strawinsky a encontrar la forma adecuada, la imagen *no expresiva,* sino *representativa,* del gesto, del sentimiento o de la idea».

En lugar de suprimir *a posteriori* «programas» y «argumentos» pensados para sus obras, como habían hecho primero Mahler y después Strauss, Strawinsky sale al paso en la primera oportunidad para cortar de raíz toda posibilidad de «argumento». Con la afirmación de que «la música, en su esencia, es impotente para expresar sea lo que sea», se libera del peso romántico y, sobre todo, de valoraciones por razones adjetivas, unas veces, y subjetivas, siempre. Y aunque no todos le dan la razón en las opiniones, los hechos sí parecen hacerlo. Tal es el caso, entre otros, de la fiebre por las implicaciones políticas para la música, de la música utilizada como vehículo de adhesión o de protesta, de la música de «compromiso». Frente a ella se repite con demasiada frecuencia la situación de aplauso por un público que no ha entendido ni gustado de la música, pero sí ha entendido bien título, dedicatoria, textos utilizados, etc., es decir, los elementos literarios, ajenos, como en los poemas sinfónicos de Strauss, a la música misma. Strawinsky sólo pretendía que esa música misma fuera la valorada, al margen de que, como en alguna de sus obras, la parte literaria fuera de William Shakespeare: «Music to hear, why her'st thou music sadly?».

Los otros compositores

Junto al Strawinsky compositor ha sido importante, para su obra y para la música en general, el poder contar con sus opiniones. En su hacer como compositor, por encima de contradicciones o precisamente por ellas, esos comentarios resultan altamente reveladores. En relación con los otros compositores, tenemos en sus escritos un abundante material crítico de singulár importancia, al que se suma su «Poética Musical». Como señala en la misma: «El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones».

La ventaja de las «críticas» de Strawinsky es que tienen el peso increíble de su propia personalidad, aunque esto pueda presentarse como una objeción por su subjetivismo, como si cupiera la posibilidad de una opinión no subjetiva. Y esa personalidad se refleja cuando, por ejemplo, para referirse a Beethoven y elogiarle, lo hace desde un punto de vista original: «Generalmente, no es un buen síntoma el que la primera cosa que destaquemos de una obra sea su instrumentación». Y prosigue: «Beethoven, el más grande maestro de la orquestación, en mi opinión, rara vez es elogiado por sus instrumentaciones; sus sinfonías son de-

masiado buenas como música y la orquesta está demasiado integrada como parte de ella».

En la misma línea, sea para destacar valores o para señalar defectos, sus libros nos ofrecen un valioso caudal de puntos de vista, las más de las veces desde un ángulo distinto y personal. Importa en esas opiniones la sinceridad en su exposición, incluso cuando el paso de los años ha permitido que en algunas entrevistas se pusieran de manifiesto sus cambios de criterio, casi siempre razonados.

Y junto a esa valoración personal en la crítica, el rigor del músico. Un rigor que le llevó a escribir de los críticos: «No saben cómo se construye una frase musical, no saben cómo se escribe música; son incompetentes en la técnica del lenguaje musical contemporáneo. Los críticos confunden al público y retrasan la comprensión». Y aunque generalice y sólo sea en realidad en parte y por lo que se refiere a un sector, es preciso darle la razón.—*CARLOS-JOSE COSTAS (Príncipe de Vergara, 211. MADRID).*

HENRY MILLER INAUGURA UNA TABERNA EN TUS MANOS

y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,
el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza.

RUBÉN DARÍO

Voy a morir como ciudad a fin de convertirme otra vez en hombre.

HENRY MILLER

exterminio /
ojos de corcho
danzando con ratitas de papel,
sin alcantarilla /
Ella crucificada en ti mismo:
promesas de muerte
bellamente profanan
la oscuridad de tus playas
y los flancos de las colinas sin nombre:
deseas otorgar mediante la piel de tu canto
insólitas diademas de elogio a la vida,
diseminando musgo en las venas de los amantes muertos,
con quienes tú sueles hablar. Música y crespones,
tus labios visten el cuerpo del mar difunto,
alguien silba mirando al pobre cielo de tu barrio
tarjetas postales de amor inacabado

XVII

no seas cruel / folio, sabor a desolación /
ahora besas la miseria blanca
que de noche convoca máscaras enamoradas
en torno a una circunferencia concéntrica de sangre...

meditación derramada sobre las plumas de ceniza de este poema,
situado junto al circo en miniatura cuyo serrín
sabe improvisar dos, cinco deseos muertos

XXIV

mirando a nadie acariciando algún delirio
dedos que pasan entre aromas de silencio
palpando la acera poco iluminada de un dolor //
si descubres, si finges o contemplas]
el bajo vientre de la ciudad,
sus breves espumas, sus fracasos entre baldosillas de mármol,
desde un espejo ovalado verás que todo es mentira (brisa de tango)

XXXI

un beso mendigo
ha roto los anteojos de la muerte
para encender una melodía
con párpados de hielo /// el Vano Scherzo de tu Piel ///
el retrato que nunca existió
la sombra amante de los pianistas sin manos—
te rasgas las venas con los dientes de un recuerdo,
i todos los esqueletos del puerto
llorando bajo una zapatilla
o sentados en un espacio húmedo
otorgan compañía
al delito que duerme prendido como un insecto, ceniza,
reflejo de cristal abriendo el perfil triste de tus manos
/ i esta noche escribirás: malvado, perverso dolor,
mientras bebes la profanación
las tinieblas del cáliz de su cuerpo,
el deseo tatúa fracasos en tus labios,
fúnebres dibujos coleccionas
en la piel abandonada de una calle, sin nombre, sin claveles

L

desnudar
la espalda de tus versos:

miseria en estado místico, no, mísero: dedos de arena,
aterciopelados, en cuyos espacios de telaraña
se descompone la memoria, encendida a oscuras,
de aquella nuestra caída con raras melodías,
oratorio de negras heladas: un vitral de música,
paul klee?, dos vagabundos a cuadros en el virgo de la noche?:
silueta de nardos de esperma y tristeza,
embrujas lamentos, alucinaciones,
corazones asesinados entre olas:
consigo mismo
danza tu delirio: siempre embalsamas pestañas
e interpretas el vals en muletas del silencio

LXIV

rosas de ceniza,
balada de la crucifixión rosada—
contemplas el musgo, las patas, el color
de los insectos de seda haraposa
en el sepulcro de tus manos —justamente
cuando al pie mortificado de una letrina medieval
la soledad del violinista sin manos
restaura sobre tus labios
el amor de aquellas tus noches sin partitura—
delitos de piel, fuego húmedo
sortijas de nieve envueltas en diario íntimo
desolación semen y muerte.

DESNUDAR CUATRO REVELACIONES DE HENRY MILLER

1

se abren tus ojos muertos /
besas topacios de humedad secreta:
inaugura tu sombra ficciones de idilio
sobre la memoria de una pared huérfana—
vísceras jaspeadas de olvido, cirios de fracaso

2

esta noche
tus dedos buscarán en vano
un saludo, una dulce reverencia de locura tras el sombrero
/ recibes, adivinas un penacho de musgo
cuyo sagrado olor a piel, a beso petrificado
dibuja en tu esqueleto sagrarios de espuma, vello y carne:
dentro del mismo acaso descubras
una palabra, un labio, una línea
cortada a pedacitos de artesanía y deseo:
de espaldas a la tiniebla
una voz repite su miseria galante
a todas las ventanas, quemadas a distancia—
no deseas cantar, ni beber flores de orina,
caminas de rodillas por el bosque de vértebras
cervicales de un cementerio cualquiera, nada importa, nada
(marionetas del gran teatro
de la pasión errante), salvo rogar al verbo
que profane con amor tus recuerdos, tu vestidura de hueso

3

todas las palabras muertas
me hacen muecas desde la cruz de tu vientre /
frondosa blancura, heridas de muerte las cuerdas vocales
en la acera del sueño / deseo a rayas de música y ceniza /
el tacto difunto
ensaya sonidos húmedos
en el espacio crisantemo del primer amor,
ojales de ternura
y un ramo de hojas de nieve para nadie

4

el perfil de césar vallejo y una sombra oblicua
juegan a dados negros con tus huesos húmeros,
ambos sentados
en el reclinatorio perfumado de las tinieblas //
/// querido henry

un gato sacrifica párpados de quimera
en la hoguera del recuerdo,
el verbo del miedo y una gaviota
se disfrazan de payaso
i una rata jazmín lleva una lágrima y media
al espejo en cruz de aquella dama loca:::
fracaso universal,
tu memoria de pequeñas rosas quemadas,
mis dedos
ensortijan cada viernes musgo, insectos, pelucas de tumba
— — — una tristeza bebe delirios tintados de circo
i danza religiosamente consigo misma
detrás de las hojas de afeitar
que pasan la noche velando melodías asesinadas

en esta acera
no escribirás el nombre de la muerte en vano.

ALBERT TUGUES

Regomir, 29, 2.º
BARCELONA-2

LA EMIGRACION CULTURAL ESPAÑOLA EN ARGENTINA DURANTE LA POSGUERRA DE 1939

Cuando el final de la guerra civil abrió el haz de caminos del exilio, la Argentina, uno de los horizontes de la emigración, cumplía un período de intensos y contradictorios gestos de comunicación con España. Entre sus causas y manifestaciones cuentan: la inmigración sociológica, masiva, durante la próspera década de los años veinte y detenida en 1932, en plena depresión mundial, por un decreto del Gobierno de Agustín Justo; la política panamericanista del dictador Miguel Primo de Rivera, simétrica y coincidente con la del presidente Hipólito Yrigoyen (inventor del Día de la Raza), que culmina con el nombramiento de Ramiro de Maeztu, uno de los filósofos del primorriverismo, como embajador en Buenos Aires; la emigración de capitales españoles a la Argentina con libertad para reimportar dividendos (notablemente: el Banco Español del Río de la Plata y la CADE, empresa subsidiaria de la DUEG alemana, organizada en la posguerra bajo el mando de Carlos Güell y Francisco de Asís Cambó para evitar el tratamiento de propiedad enemiga por parte de los aliados y que se constituyó en la principal usina eléctrica de Buenos Aires); los flujos de emigración política a partir de la II República, contemporánea de la llamada *década infame* (1930-1943), o sea los gobiernos fraudulentos de derecha que cubren el trecho entre los golpes militares de los años premencionados: van a Argentina personajes del primorriverismo como Félix Benjumea, conde de Guadalhorce, técnico en metros de la CADE, y vienen a España exiliados radicales como el antiguo presidente Marcelo de Alvear (de paso hacia París) y José Bianco, que morirá en Barcelona en 1934.

En los años subsiguientes hay que agregar a estos hechos otros del mismo y contradictorio signo, pero que contribuyen igualmente a ampliar el espacio de encuentro hispano-argentino: el Gobierno de Juan Perón, a partir de 1946, que es uno de los apoyos esenciales de Franco durante el bloqueo diplomático y comercial de la posguerra; la reaper-

tura de la inmigración en los años de prosperidad argentinos de 1945 en adelante; el exilio republicano propiamente dicho.

En el plano cultural conviene anotar rápidamente algunas líneas que también hacen al tejido de relaciones que examinamos en seguida. España, disminuida como modelo histórico a partir de la Independencia y, sobre todo, de la hispanofobia anglófila y francófila de los dirigentes de 1880, es revalorizada a principios de siglo por una generación de escritores que critican el proyecto liberal de sus padres y recuperan, por la vía del espiritualismo y el historicismo, las raíces españolas de Argentina (Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, Enrique Larreta, Arturo Capdevila, Carlos María Ocantos, Gustavo Martínez Zuviría, que se firmaba *Hugo Wast*, etc.). Cuando la inclinación del pensamiento de la derecha hacia formas decididamente antiliberales en los años veinte, la dictadura de Primo será vista como un modelo de fascismo a lo hispano y tomados sus principios como parte del modelo del fascismo integrista sudamericano. En el otro extremo del espectro ideológico, hay que anotar la presencia del bakuninismo en los movimientos sindicalistas acaudillados por anarquistas catalanes y que tendrán esencial importancia en el desarrollo de la lucha de clases en la Argentina, sobre todo en el medio siglo 1880-1930.

Las relaciones hispano-argentinas durante el primorriverismo fueron óptimas y no dejaron de ser buenas aun en los momentos de inclinación republicana hacia la izquierda. Los negocios diplomáticos de España fueron manejados por hombres de carrera, como Alfonso Danvila, y sólo al final del conflicto fue destacado como embajador Enrique Díez Canedo. El embajador argentino en Madrid al estallar la guerra, Daniel García Mansilla, era claramente antirrepublicano y permaneció en Francia durante las hostilidades, hasta que Buenos Aires reconoció al mando franquista. Por diversas razones, los vínculos oficiales siguieron siendo buenos, y los sociales, regidos por cada sector de acogimiento a cada grupo de emigrados.

Sobre este vivo panorama se instala el fenómeno de la emigración cultural republicana. Para los intelectuales que debieron dejar España, el exilio, con todos los inconvenientes de extrañamiento y reacomodación que implica, fue la posibilidad de salvar su voz, crear o reforzar un público extranjero y conservar viva una cultura que, de otra forma, habría sido devorada por el silencio. A la vuelta de los años, muchos de los discípulos de aquellos intelectuales invierten el viaje y tratan de reproducir la misma experiencia en tierra española.

Hay en este campo una figura protagónica: José Ortega y Gasset. Entre 1939 y 1940 vivirá su tercera temporada argentina, de modo que su obra rioplatense cuenta ya con firmes antecedentes. Ortega había visitado el país por primera vez en 1916, en compañía de su padre y como parte de las fiestas del Centenario independentista. Dictó un seminario en la Facultad de Filosofía y Letras, que constituyó uno de los más altos episodios de la evolución intelectual argentina de entonces, embarcada en la polémica contra el positivismo que encabezaban Coriolano Alberini y Alejandro Korn. Ortega, imbuido entonces de las enseñanzas de Cohen y Simmel y de las lecturas de Scheler y Husserl, se convierte en uno de los inspiradores españoles de esta tendencia, junto con Eugenio d'Ors y sus seguidores del porteño Colegio Novecentista.

La segunda visita orteguiana es de 1928, y sus conferencias de entonces servirán de base, dos años más tarde, a la composición de *La rebelión de las masas*. En 1931, su aliento a Victoria Ocampo ayuda a fraguar la fundación de la revista *Sur*, equivalente criollo de *Revista de Occidente*, y en cuyas páginas colaborará constantemente. El inicio de la guerra europea le sorprende almorzando en casa de la Ocampo, durante su tercera visita a Buenos Aires, de cuya intervención en la Universidad y en la Asociación de Amigos del Arte surgirán las páginas sociológicas de *El hombre y la gente* y sus estudios sobre el humanista Luis Vives. Es posible que en estos años Ortega recogiese ya materiales para su obra póstuma *Meditación del pueblo joven*, referida a la Argentina, y que forma parte de otras reflexiones suyas sobre el tema («La pampa, promesas» y «Meditación de la criolla», en *El Espectador*).

La influencia de Ortega en los círculos del profesorado y en el periodismo cultural de Argentina es inmensa. No tanto en el ambiente de especialistas en filosofía. No obstante, su obra ha sido continuada por alumnos suyos españoles y argentinos, como Manuel García Morente, Luis Farré, Máximo Echecopar y Roberto Luis Vernengo, dedicados sobre todo a la politología y la filosofía del derecho.

También cabe decir dos palabras sobre la presencia de Miguel de Unamuno en un país que no conoció, pero en las páginas de cuyos periódicos colaboró incesantemente. Cuando la eclosión de la filosofía existencial en Argentina (posguerra de 1946) el unamunismo fue el eslabón con el existencialimo cristiano de Pascal, Heidegger y Gabriel Marcel que difundía Hernán Benítez, en tanto la vertiente heidegge-

riana (luego inclinada al hegelismo y al marxismo y tocándose con Sartre) era acaudillada por Carlos Astrada.

Si bien no encaja estrictamente en el espacio filosófico, incluyo aquí el nombre de Angel Garma, fundador del psicoanálisis argentino, cosmopolita si los hay, ya que resulta, en 1943, del esfuerzo combinado de Marie Langer (austríaca, discípula de Wilhelm Reich), Enrique Pichon Rivière (suizo-argentino) y el citado Garma. Como dato curioso, vaya el de que el gallego Xavier Bóveda, residente en Argentina desde antes, invitó a Freud a vivir en el país ya en 1933, cuando las persecuciones nazis contra los judíos.

El reflujo cultural del psicoanálisis argentino, uno de los más desarrollados del mundo, llega a España en la obra del lacaniano Oscar Massotta, muerto en Barcelona en 1979 y fundador de centros freudianos en Cataluña y Galicia. Otros nombres de la especialidad son: Arnoldo Liberman, Edgardo Gili, Hernán Kesselman y Valentín Baremblit.

La industria editorial

Hasta la llegada de los emigrados españoles no puede hablarse, estrictamente, de una industria editorial argentina. Por entonces, la edición de libros estaba a cargo de libreros (algunos de ellos, españoles, como los de El Ateneo y Tor), de artesanos o de asociaciones de escritores. La guerra obligó a algunas empresas a emigrar, y Argentina, acogiéndolas, se convirtió —hasta mediar los años cincuenta y ante el empuje de la industria mejicana, también fundada por españoles— en el principal país editor del idioma.

Así es como emigra Espasa-Calpe, iniciando en Buenos Aires, bajo los auspicios de Ortega y con *La rebelión de las masas,* la popularísima colección Austral, continuadora de la Biblioteca Universal de los años veinte. El catalán López Llausás, antiguo editor de la Fundación Bernard Metge, de Barcelona, funda Sudamericana (hoy presente en España como EDHASA), y Gonzalo Losada, con la asesoría literaria de Guillermo de Torre, Editorial Losada. Santiago Rueda (con el lector Max Dickmann) dará a conocer a Proust (continuando la edición de las traducciones españolas iniciadas por Pedro Salinas en Calpe), a Wassermann, Dos Passos, Hemingway, Italo Svevo y la primera traducción castellana de *Ulysses,* de Joyce, debida a un catalán emigrado, Salas Subirats, que se ganaba la vida vendiendo seguros. Emecé sintetiza las iniciales de sus fundadores, dos españoles: Medina, el contable, y Arturo Cuadrado, el director editorial, un gallego amigo de Valle-Inclán que aún hoy, septuagenario, sigue dando a conocer la última poesía en

las ediciones Botella al Mar. Colaboraron también en la fundación Luis Seoane (otro gallego) y el argentino Luis Baudizzone.

Editores, traductores, directores editoriales y hasta correctores de pruebas fueron tareas eminentemente españolas en esos años de Buenos Aires, años de Diego Abad de Santillán, el antiguo dirigente anarquista, en TEA (Tipográfica Editora Argentina), de Bajel; de Pleamar, con Rafael Alberti, aparte de las publicaciones en gallego y euskera.

Estos sellos (como Fondo de Cultura y El Colegio de Méjico, en Méjico; Séneca, de José Bergamín, en el mismo país, y Verónica, de Manuel Altolaguirre, en Cuba) permitieron la edición de la literatura española del exilio y de obras de escritores que la censura impedía conocer en España. Entre las ediciones argentinas de aquellos años figuraban títulos tan heterogéneos como las novelas de Clarín (en Clásicos Universales de Emecé, que dirigía Ricardo Baeza), los libros de Alberti *(Entre el clavel y la espada, Baladas y canciones del Paraná, A la pintura, Poemas de Punta del Este, Buenos Aires en tinta china),* el teatro de Casona y Grau, los poetas del 27 (entre los cuales, Jorge Guillén y la edición definitiva de *Cántico,* Juan Gil Albert, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y la primera edición completa de García Lorca, al cuidado de Guillermo de Torre); *La colmena,* de Camilo José Cela; *España a la fecha,* de Francisco Ayala, e innúmeras obras más.

Periodismo, literatura, derecho

El periodismo argentino fue, desde antiguo, un lugar de acceso a escritores y redactores españoles, que servían, con el rigor de su castellano, a encuadrar el idioma manifiesto de un país poblado con inmigrantes de otras lenguas. Antes que en forma de libro, el público argentino aprendió a conocer las grandes firmas literarias españolas en las páginas de los periódicos. La diáspora de 1939 no hizo sino acrecentar la población periodística hispana de Argentina. Mucho hizo en este sentido Natalio Botana, director-propietario de *Crítica,* vespertino populista de derechas liberal, que era la hoja más leída de Buenos Aires. Botana conocía España y tenía amigos entre la dirigencia republicana, en especial Rodrigo Soriano (luego emigrado a Chile). Sus automóviles solían esperar en el puerto a los barcos con exiliados y llevar a los que quisieran, a veces directamente, a la redacción de su diario.

Vicente Sánchez Ocaña, fundador de la revista madrileña *Estampa* en 1929, repitió la empresa en Buenos Aires. Francisco Vera, redactor de *El Liberal,* se dedicó a escribir artículos y libros de divulgación científica, en especial de historia de las matemáticas. Largos años vivió

en Buenos Aires Ramón Garriga, corresponsal de Efe en Berlín durante la guerra y partidario del bando nacional, hasta que sus revelaciones sobre las relaciones Franco-Hitler lo obligaron a quedarse fuera de España.

Mariano Perla, que había dirigido en Madrid *Mundo Obrero,* abandonó su parcialidad política y llegó a dirigir la revista *Mundo Argentino,* del grupo Haynes, siendo el inventor de espacios de televisión de pocos minutos, conocidos como *microprogramas.* Las columnas del periodismo argentino vieron aparecer las firmas de antiguos funcionarios republicanos, como los gobernadores civiles Braulio Solsona y Pedro Massa, y el ministro Leandro Pita Romero, e hicieron familiares las de Miguel Amilibia, Clemente Cimorra, Constantino del Esla, etc. En *Leoplán,* revista de la Editorial Sopena, colaboró el antiguo presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora.

He citado ya a algunos escritores que habitaron Argentina durante su exilio, y el lector encontrará más noticias de ellos en el apéndice bibliográfico. Agrego ahora el nombre de Francisco Ayala, que llegó a la cátedra de sociología de la Universidad del Litoral en 1940, a renovar la vetusta herencia comtiana dejada por José Oliva con las recientes tendencias de los alemanes y anglosajones. No hace falta recordar que buena parte de su obra literaria de exilio, continuada en Puerto Rico y Estados Unidos, se vincula con temas hispanoamericanos, como los de sus narraciones *Muertes de perro, La cabeza del cordero* y *El fondo del vaso.*

Mención aparte merecen las escritoras, por contarse entre ellas Rosa Chacel, acaso la mayor prosista del exilio, junto a Clara Campoamor, Elena Fortún, María Teresa León (compañera histórica de Alberti) y María Lejárraga (esposa de Gregorio Martínez Sierra y destacada en el ramo de la traducción).

En el Derecho Penal destaca la figura de Luis Jiménez de Asúa, redactor de la Constitución republicana de 1931 y diplomático de la República en la Liga de las Naciones, París y Praga. Fue profesor en La Plata entre 1940 y 1946, año en que renunció por oponerse al gobierno peronista (con el cual colaboró en 1954 para la reforma penal, con protesta de la diplomacia franquista), y en Buenos Aires, de 1955 a 1966, como director del Instituto de Derecho Penal (renunciando nuevamente por oponerse a la dictadura de Juan Carlos Onganía). En esta ciudad moriría en 1969. En 1963, un nuevo reclamo diplomático de Franco fue desoído por el gobierno legal de Arturo Illía, ante el nombramiento de Asúa como presidente republicano en el exilio, cargo que parecía incompatible con un puesto oficial argentino.

Asúa sintetizaba las enseñanzas del último positivismo (Enrico Ferri), con la moderna dogmática alemana, que había estudiado en Berlín antes de la primera guerra, y las ideas de su maestro Dorado Montero, creador del Derecho Penal proteccionista. Formó a varias generaciones de penalistas argentinos en la cátedra, el seminario y la publicación periódica, aparte de organizar su monumental *Tratado de Derecho penal.* Entre aquéllos figura Enrique Bacigalupo, actual profesor en Madrid.

Alcalá Zamora, ya citado, y Angel Ossorio Gallardo, hombres de Derecho, también murieron en su exilio porteño. Se incorporaron al Derecho argentino nombres españoles, como el del administrativista Guillermo Díaz Doin, los procesalistas Alcalá Zamora (homónimo de su padre, don Niceto) y Santiago Sentís Melendo, el comercialista Felipe de Solá Cañizares y el civilista Alvaro Ossorio Florit.

Presencias españolas en el mundo literario argentino de esos años mezclan los nombres de escritores que habían huido de la guerra, aunque terminaron o siguieron su itinerario de derechas (Eduardo Marquina, Eugenio D'Ors, Ramón Gómez de la Serna, que volvería a España fugazmente en 1949 para apoyar a Franco y moriría en Buenos Aires casado con la argentina Luisa Sofovich), con los populares Eduardo Zamacois y Alberto Insúa o los visitantes Salvador de Madariaga, Arturo Barea y Juan Ramón Jiménez, al lado de habituales de Argentina, pero del bando contrario, como Jacinto Benavente y Federico García Sanchiz.

Por fin, entre los nombres del galleguismo literario cabe citar a Castelao, Dieste, el mencionado Bóveda y a Eduardo Blanco Amor, exiliado voluntario en la década del veinte, pero que volvió a España como corresponsal de guerra del diario argentino *La Nación,* y se reexilió para retornar definitivamente a su Orense y morir en él.

En la literatura histórica emerge la figura de Claudio Sánchez Albornoz. No cabe aquí hacer su biografía intelectual, sino simplemente señalar su labor de fundador en cuanto a los estudios de historia española en Argentina, primero en Cuyo y luego en Buenos Aires, al frente del Instituto de Historia de España de la Universidad porteña, donde formó a hispanistas de la importancia de Reyna Pastor, Delia Isola, María del Carmen Carlé e Hilma Grasotti. En esta ciudad dio a luz dos de sus obras mayores, *España y el Islam* y *España un enigma histórico,* pieza fundamental en su polémica con Américo Castro.

Teatro y cine

Este renglón es el más vasto, dado que América siempre fue un enorme mercado para el espectáculo español de todo nivel y género, y aun semillero de artistas nativos dedicados a él. Argentinas son las actrices Lola Membrives y Josefina Díaz de Artigas, la *vedette* Celia Gámez, las bailarinas Antonia Mercé y Laura de San Telmo, la cupletista Imperio Argentina, como argentinos los guitarristas Ernesto Bitetti y Jorge Fresno (dedicado éste a la recuperación del laúd y su música peculiar).

Sería imposible inventariar la actuación de gente española del espectáculo en los años de postguerra y en escenarios argentinos. Baste pensar en la prosperidad económica de ese tiempo, el auge del cine argentino y la nueva ola inmigratoria, que ensanchó un público de por sí muy amplio, hasta crear una moda de flamenco consumista cristalizada en la proliferación de colmados y tabladillos de variedades.

A ello cabe agregar o poner delante el nombre de Federico García Lorca, que visitó Buenos Aires y Montevideo en 1933 con inmenso éxito, estrenando la versión definitiva de *La zapatera prodigiosa* y su adaptación de *La dama boba,* de Lope (con las actrices argentinas Eva Franco e Irma Córdoba). En 1945, Margarita Xirgu estrena su drama póstumo *La casa de Bernarda Alba,* en el teatro Avenida, a pocos pasos de la esquina de Avenida de Mayo y Salta, donde republicanos y franquistas solían tomarse a golpes durante la guerra lejana. Se inaugura un *Lorca time,* que aún perdura en Argentina, donde el poeta granadino es una suerte de clásico.

También triunfa en Buenos Aires el asturiano Alejandro Casona, suerte de Giraudoux español, que impone un estilo de teatro poético de gran moda en el cuarto de siglo 1940-1965, aunque hoy en franco desuso. Casona produce casi toda su obra en el exilio, con títulos como *La dama del alba* (estrenada por la Xirgu en 1944), *La casa de los siete balcones* (dada a conocer por su amiga la argentina Luisa Vehil en 1957), *Los árboles mueren de pie, Siete gritos en el mar,* etc. El cine adapta textos suyos, como algunos de los citados, más *Nuestra Natacha* (ya filmada en la preguerra y en España) y *La barca sin pescador.* Será libretista él mismo y hasta escribirá el guión de la ópera *Don Rodrigo,* con música de Alberto Ginastera. Casona se reconciliará con el franquismo y morirá en España.

Los nombres españoles son importantes en el campo de la formación de actores y gente de teatro argentinos. Antonio Cunill Cabanellas, un catalán discípulo de Adrián Gual, funda la Comedia Nacional en 1936 y enseña a varias generaciones de actores argentinos. Lo mis-

mo puede decirse de Margarita Xirgu, cuya carrera excede con mucho los límites de este artículo. Visitó Argentina varias veces y la guerra la sorprendió de gira por Chile, quedando para siempre en América, hasta fallecer en Uruguay en 1968. En torno a ella aparecieron Enrique Diosdado, Pedro López Lagar, Amalia Sánchez de Ariño, Antonia Herrero, Alberto y Jorge Closas, Amelia de la Torre, Pilar Muñoz, Isabel Pradas, Francisco López Silva, nombres todos que el público español conoce de sobra. En 1949, el gobierno peronista le prohíbe *El malentendido,* de Albert Camus, y marcha al Uruguay, donde dirige la recién fundada Comedia Nacional y enseña en el Conservatorio. Entre sus alumnos que hoy trabajan en España se cuentan Daddh Sfehr y Walter Vidarte. Xirgu se retira del teatro en Buenos Aires, en 1958, representando *La casa de Bernarda Alba,* aunque luego dirigirá unas funciones de *La dama boba* y de *Yerma* (con la primera actuación en castellano de María Casares) en 1962 y 1963, siempre en Buenos Aires. De su tarea quedan algunos discos impresos con poesías de Lorca y una mediocre versión de *Bodas de sangre,* filmada con sus actores en Argentina, con música de Juan José Castro y dirigida por Edmundo Guibourg.

Las carteleras argentinas de esos años recogen los nombres de exiliados españoles, como Jacinto Grau *(El señor de Pigmalión, El hijo pródigo),* Eduardo Borrás *(La rosa azul, Las furias, Amorina),* Enrique Suárez de Deza *(El anticuario, F. B.),* Gerardo Ribas. También incursiona en las tablas Rafael Alberti, con obras siempre discutidas, como *El adefesio* (Xirgu, 1944), *El hombre deshabitado* y *La gallarda.*

Muchos de los nombres antes citados aparecen en las pantallas del cine argentino, el Hollywood del idioma español entre 1940 y 1950. Sería imposible un inventario completo, pero cabe recordar a los escenógrafos de la Xirgu (Juan Manuel Fontanals, Santiago Ontañón, Gori Muñoz); de más actores (José Cibrián, Ana María y Carmen Campoy, Andrés Mejuto, Ricardo Galache, Ernesto Vilches, Narciso Ibáñez Menta, la familia Serrador, Nélida Quiroga); iluminadores, como Antonio Moncayo; directores, como Antonio Momplet y Benito Perojo; figurinistas, como Victorina Durán, y músicos, como Julián Bautista.

Es curioso comprobar que se filmaron películas enteramente españolas, por su tema y ambiente, entre las que destaca uno de los filmes más primorosos del cine argentino, *La dama duende,* adaptación de la comedia calderoniana hecha por Alberti y la León en 1945, con elementos hispánicos, salvo la actriz Delia Garcés y el actor Francisco de Paula, dirigida por Luis Saslavsky. La acción fue trasladada al Perú del siglo XVIII y vestida con figurines inspirados en los cartones para

tapicería de Goya. Lo mismo puede decirse de *El gran amor de Bécquer,* de 1946, protagonizada por Esteban Serrador y la Garcés y dirigida por Alberto de Zavalía.

Música y artes visuales

Manuel de Falla no vivió largamente en Argentina, pero su importancia intrínseca y lo que simbolizó en su momento le otorgan una situación completamente peculiar. Llegó en 1940, enfermo y deprimido por una guerra que se había llevado al exilio y a la muerte a gran cantidad de sus amigos. Dio unos conciertos en el teatro Colón de Buenos Aires, auxiliado por Juan José Castro (que escribiría a su muerte, en su homenaje, *El llanto de las sierras).* Se retiró a un pueblecito de la serranía cordobesa, Alta Gracia, que le recordaba su Sierra Nevada. Allí prosiguió componiendo *La Atlántida,* que dejaría inconclusa en 1946, al morir. Se produjo entonces, con este motivo, una manifestación cultural de marcado republicanismo y antifascismo. Hoy su casa ha sido convertida en museo.

A Julián Bautista (autor de *Tres ciudades,* sobre versos de Lorca; *Suite de danzas,* etc.) lo he mencionado ya. Baste decir que se disputaba los alumnos de composición con otro emigrado, el catalán Jaime Pahissa (compositor de las óperas *Margarita la Tornera* y *Gala Placidia),* que había sido director del conservatorio de Barcelona cuando Pablo Casals se desempeñó como ministro de Bellas Artes de la Generalidad. Aún vive en Mendoza, prosiguiendo una obra menos conocida de lo debido, Eduardo Grau. En cuanto a la música popular, requerida entonces, como dije, por la moda, abundan los nombres menores. En este ramo destaca el de Francisco Balaguer, autor de *Zambra gitana* y *La Valenciana.*

Terminamos el rápido panorama con las artes visuales. Aquí, como en otros renglones, se mezclan los campos. A los nombres de españoles afincados en Argentina, donde cumplen lo más importante de su tarea, como el catalán Juan Battle Planas, se unen los de los emigrados por motivos políticos.

La gallega Maruja Mallo, lanzada por Ortega en los salones de la Revista de Occidente y pensionada en París en 1932, va a Buenos Aires en 1936, invitada por la Sociedad de Amigos del Arte. Iniciadora de la escuela de Vallecas, junto con el dibujante Alberto y el pintor Benjamín Palencia, su pintura, mezcla de populismo verbenero y de surrealismo, se afina en América hasta volverse pura estilización. En Buenos Aires decora la galería Santa Fe y el cine Los Angeles, y publica *Lo*

popular en la plástica española y una plaqueta de 59 grabados con estudio preliminar de Ramón Gómez de la Serna.

Luis Seoane, aunque nacido en la Argentina, gallego de hecho, retorna como exiliado a su país de nacimiento, para morir en su patria verdadera, España, en 1979. De sus obras del destierro recordamos las series *Galicia bajo la bota de Franco, Carantoñas y otros dibujos* y *Fardel del exiliado.* Otro nativo de Argentina, español de hecho y «reexiliado», es Arturo Acebal Idígoras. Manuel Angeles Ortiz, amigo de juventud de Lorca y su compañero de luchas en la vanguardia granadina, también marcha a Buenos Aires, donde su obra es recogida en un estudio de Arturo Serrano Plaja con un poema de Alberti.

Otros plásticos del destierro son: el escultor Jorge Casals; el pintor e ilustrador Manuel Colmeiro Guimarás (hay frescos suyos en la Galería Pacífico de Buenos Aires, y sus dibujos ilustran textos de Manuel Antonio, Rafael Dieste, Juan Rodríguez del Padrón y Virgilio); la figurinista Victoria Durán, de la compañía Xirgu y una de las fundadoras del Teatro Escuela de Arte de Madrid, dibujante en el teatro Colón de Buenos Aires desde 1937 y autora de textos sobre la historia del indumento; el dibujante Agustín Nogués Aragonés, contratado por el Museo Naval y la Academia de Bellas Artes e ilustrador de la Editorial Albatros; el escultor y ceramista Jorge de Oteiza, que vivió en la Argentina entre 1935 y 1942, autor de *Estética objetiva* y *Tratado de cerámica,* y el pintor e ilustrador Miguel Viladrich Vilá.

Como en toda enunciación que pretende ser exhaustiva, ésta quedará realizada en parte. La intención ha sido mostrar un fenómeno de transculturación y el proceso de mutuo enriquecimiento que surge de una experiencia de raíz dolorosa, como lo es el destierro, pero que puede convertirse en una realización estimulante. Lo deseable es que, en esta época de destierros en sentido contrario, España y América itinerante se enriquezcan mutuamente, como en la postguerra de hace cuarenta años.

BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14-B. MADRID-24)

BIBLIOGRAFÍA

Para no recargar el texto con datos bibliográficos demasiado prolijos, extraigo las referencias a los libros de escritores españoles exiliados que se publicaron en la Argentina. Tampoco la lista es exhaustiva, sino meramente indicativa.

PACO AGUILAR: músico, integrante del conjunto de laudistas Aguilar, autor de *A orillas de la música.*

JOSÉ ANTONIO DE AGUIRRE: presidente del Gobierno vasco en el exilio, vive en Argentina durante 1941. Publica *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín* y *Cinco conferencias pronunciadas en un viaje por América.*

Alvaro de Albornoz, ex ministro republicano exiliado en Cuba y luego en México, da a luz en Buenos Aires *La política internacional de España.*

Ramón María Aldasoro Galarza, presidente de la delegación del Gobierno de Euzkadi para Sudamérica: *Las guerras civiles y el concepto de libertad.*

Rafael Altamira, historiador exiliado en Estados Unidos, publica en Buenos Aires: en el volumen de homenaje a Emilio Ravignani y un *Estudio sobre las fuentes de conocimiento del derecho indiano.*

Tomás Alvarez Angulo: publica artículos de variados temas.

Pedro Antín Olave: *Vida de las Rachi-Montes.*

Andrés de Arzadun: traducciones de Tolstoi, Dumas, León Blum, etc.

Andoni de Aztigarraga: *Riqueza y economía del País Vasco.* Para los autores vascos, tener en cuenta que funciona en Buenos Aires la editorial vasca en el exilio *Ekin.*

Francisco Ayala: aparte de las obras citadas en el texto: *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo, Histrionismo y representación, Los políticos, Razón del mundo, La cabeza del cordero, Muertes de perro* y traducciones, entre las cuales *Carlota en Weimar,* de Thomas Mann.

Manuel Balanzat de los Santos: matemático, autor de libros de su disciplina, como *Fórmulas integrales, Conjuntos compactos, Introducción a la matemática moderna.*

Augusto Barcia Trelles: *El genio político de Inglaterra, La política de no intervención, Las ideas económicas de Wagemann, Mosaico internacional.*

Pedro de Basaldúa: *Con los alemanes en París.*

Francisco Bergós Ribalta: médico militar, autor de *El servicio sanitario en campaña.*

Eduardo Borrás: aparte de los títulos citados: *Chiang-Kai-Shek* y *Un tal Adolfo Hitler.*

Guillermo Cabanellas: hijo del general Cabanellas y uno de los máximos especialistas de Derecho laboral en América. Obras: *Album gráfico del Paraguay, El aborto, La selva siempre triunfa, El derecho del trabajo y sus contratos, Los fundamentos del nuevo derecho.*

Clara Campoamor: *Heroísmo criollo, El pensamiento vivo de Concepción Arenal, Sor Juana Inés de la Cruz, Vida y obra de Quevedo.*

Daniel Candel López: *Los derechos del niño.*

Clemente Cimorra: *El bloqueo del hombre, Gente sin suelo, España en sí, La simiente, Timoshenko, El cante jondo, Los gitanos, Historia de la tauromaquia, Los capitanes de Rojas, El caballista.*

Juan Corominas Vigneaux: director del Instituto de Lingüística de la Universidad de Cuyo entre 1942 y 1945. Luego, exilio en Chicago. Publica artículos de etimología y filosofía.

Juan Cuatrecasas: médico, profesor en la Universidad del Litoral, de 1937 a 1940. Autor de libros de medicina y de *Psicobiología general de los instintos* y *Biología y democracia.*

Rosa Chacel: casada con el pintor Timoteo Pérez Rubio, pasa temporadas de su exilio en Argentina, Brasil y Estados Unidos. Vuelve a España en 1960 y se instala definitivamente en ella en 1973. En Argentina, donde llega en 1942, ya se ha publicado en 1941 su biografía de Teresa Mancha. En 1945 aparece *Memorias de Leticia Valle,* y en 1958, *La sinrazón.*

Raimundo Díaz Alejo: *América y el viejo mundo, El viaje de las tres carabelas, Pedro el Grande de Rusia.*

Guillermo Díaz Doin: *Cómo llegó la Falange al poder, Entre dos fuegos, Madrid, Londres, Moscú: las tres resistencias, Diccionario político de nuestro tiempo, El pensamiento político de Azaña.*

Rafael Dieste: *Rojo farol amante, Muñeira* (con litografías de Luis Seoane), *Historias e invenciones de Félix Muriel, Viaje, duelo y perdición.*

Enrique Díez-Canedo: este crítico literario y teatral fue el último embajador republicano en la Argentina, en 1936-37. Allí se exilia y ejerce la crítica, para pasar luego a Estados Unidos y México, donde muere en 1944.

Carlos Esplá Rizo: *Unamuno, Blasco Ibáñez y Sánchez Guerra en París.*

Federico Fernández de Castillejo: vive en Argentina de 1938 a 1945. Autor de *La epopeya del Nuevo Mundo, Andalucía* y *Rodrigo de Triana.*

José Ferrater Mora: exiliado en Cuba y en Chile, publica en Buenos Aires:

Unamuno, bosquejo de una filosofía; Cuatro visiones de la historia universal, Variaciones sobre el espíritu, Diccionario de filosofía.

ELENA FORTÚN: *Celia, lo que dice* y *Pues, señor.*

JUSTO GÁRATE: libros de medicina y *Cultura biológica y arte de traducir* y *Viajeros extranjeros en Vasconia.*

MANUEL GARCÍA GERPE: *Alambradas* y *La configuración constitucional de posguerra.*

ANGUSTIAS GARCÍA USÓN: *Catalina II de Rusia, Carlos V, Carlomagno, Los Reyes Católicos.*

ALICIO GARCITORAL: *España y la verdad, Tercer frente, La Tercera República Española, Interpretación de España, Política de grupos históricos.*

ANGEL GARMA: ver el texto. Garma funda y es el primer presidente de la Asociación Psicoanalítica Argentina (1943), director del Instituto Psicoanalítico Argentino (1945) y fundador de la *Revista de Psicoanálisis.* Obras: *Psicoanálisis de los sueños, El psicoanálisis: presente y perspectivas, Sadismo y masoquismo en la conducta.*

GABINO GARRIGA: *La rebelión militar y el pueblo vasco, El conde de Peñaflorida, Los adversarios de la libertad vasca.*

JUAN GÓMEZ GUILLAMÓN: *Defensa pasiva.*

CLEMENTE HERNANDO-BALMORI: catedrático de griego y latín en la Universidad de Tucumán, autor de artículos de su especialidad.

ALBERTO INSÚA: exiliado en Argentina, este popular escritor reedita en el país sus obras más conocidas, entre las cuales *El negro que tenía el alma blanca* es llevada al cine por el actor argentino Hugo del Carril.

MIGUEL IRIART: *Corsarios y colonizadores vascos.*

ANDRÉS DE IRUJO: *Los vascos y la República Española.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: exiliado en Puerto Rico, con estancias en Estados Unidos y Cuba, publica sus obras bajo el sello de Losada, en Buenos Aires.

LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA: ver el texto. Obras: *Tipicidad e interpretación de la Ley 11210, Anécdotas de las Constituyentes, Libertad de amar y derecho a morir, Reflexiones sobre el error de derecho, Psicoanálisis criminal, El Código Penal argentino y los proyectos reformadores, Defensas penales, Problemas de Derecho penal, Crónica del crimen.*

MÁXIMO JOSÉ KAHN: exiliado en México, Brasil y en Argentina desde 1944. Autor de la novela *Año de noches.*

ALFONSO KUNTZ: artículos sobre temas de previsión.

CASIMIRO LÁN-SARRATE: libros sobre la industria metalúrgica.

PEDRO LECUONA: numerosas traducciones firmadas con el seudónimo de Pedro Ibarzábal.

MARÍA TERESA LEÓN: ver el texto. Obras: *Contra viento y marea, Morirás lejos, La historia tiene la palabra,* biografías para niños del Cid y de Bécquer.

ISAAC LÓPEZ MENDIZÁBAL: *La lengua vasca, Xabierto, Breve historia del País Vasco.*

LORENZO LUZURIAGA: iniciador de la moderna pedagogía en la Argentina. Obras: *La enseñanza primaria y secundaria argentina, La pedagogía contemporánea, La educación nueva, Reforma de la educación.* Director-fundador de la Biblioteca Pedagógica Losada.

ESTANISLAO LLUESMA-URANGA: nacido en Argentina, fue médico del ejército republicano. Publicó libros de sanidad militar y cirugía, y versos, bajo el seudónimo de «Claudio de la Roca».

FRANCISCO MADRID: *Las últimas veinticuatro horas de Francisco Layret, Genio e ingenio de don Miguel de Unamuno, La vida altiva de Valle-Inclán, Cine de hoy y de mañana.*

MARÍA DE MAEZTU: *El problema de la ética, Historia de la cultura europea, Antologa siglo XX: Prosistas españoles.*

ELVIRA MARTÍN DE PUBUL: artículos de crítica literaria y traducciones.

PEDRO MASSA: *Valdés Leal, Romero de Torres, Blasones de los virreyes del Río de la Plata.*

EMILIO MIRA Y LÓPEZ: vive en la Argentina de 1940 a 1943 como profesor libre en la Universidad de Buenos Aires y jefe de los servicios psiquiátricos en la provincia de Santa Fe. Obras: *Problemas psicológicos actuales, Manual de psicoterapia, Fundamentos de psicoanálisis, Instantáneas psicológicas, Manual de*

psiquiatría, La higiene mental de la posguerra, Manual de psicología jurídica, Psicología evolutiva del niño y del adolescente.

José Mora Guarnido: traducciones y una biografía de Lorca, de quien fue amigo personal.

María Luisa Navarro: *El método de trabajo por equipos.*

José Núñez Búa: *Rosalía de Castro* y *Escuelas populares de adultos.*

José Olivares Larrondo: artículos periodísticos bajo el seudónimo de «Tellagorri».

Angel Ossorio y Gallardo: ver texto. Exiliado en Argentina desde 1938 hasta su muerte en 1946. Obras: *Cartas a una señora sobre temas de derecho político, El contrato de opción, Orígenes próximos de la España actual, La España de mi vida, La reforma del Código Civil argentino, El alma de la toga, El mundo que yo deseo, Vida y sacrificio de Companys, Los fundamentos de la democracia cristiana. Nociones de Derecho internacional, Diccionario político español.*

Alvaro Ossorio Florit: ver texto. Obras: *Los viajes a través de los tiempos.*

José Otero Espasandín: traducciones, libros de divulgación científica e histórica.

Isaac Pacheco: comediógrafo. Aparte de las obras estrenadas, publica: *Se necesita un primer actor, Manos arriba, El hijo de su padre, Pablo Iglesias.*

Jaime Pahissa: ver en el texto algunas referencias a sus obras de compositor. Publica: *Los grandes problemas de la música, Espíritu y cuerpo de la música, Manuel de Falla.*

Valentín de Pedro: *La vida por la opinión, Viaje de vuelta, Próceres argentinos en España.*

Ramón Pérez de Ayala: vive en Argentina de 1940 a 1956, colaborando en diarios y revistas. Espasa-Calpe y Losada reeditan la mayor parte de sus obras.

Mariano Perla: periodista y autor de libros de divulgación histórica y biografías de Mac Arthur y Cromwell.

Pedro Pi Calleja: matemático, autor de libros de su especialidad.

Jesús Prados Arrarte: economista, autor de *Filosofía de la economía, El control de cambios, El plan inglés para evitar el desempleo.*

Julio Rey Pastor: no puede considerarse un caso de exilio neto, pues este matemático se encontraba en Argentina desde 1917, donde organizó el doctorado en la Universidad porteña y fundó la Unión Matemática Argentina y el Instituto de Matemática de Buenos Aires. Enseñó de 1943 a 1952 Epistemología e Historia de la Ciencia en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1953 regresó a España. Publicó numerosas obras de su especialidad.

Pío del Río Hortega: exiliado en Argentina desde 1940. Dirigió los *Archivos de Histología Normal y Patológica.* Publicó obras de su especialidad y falleció en 1945.

Vicente Rojo Lluch: este famoso militar republicano exilióse en Argentina entre 1939 y 1943, en que pasó a enseñar en la Escuela Superior de Guerra de Cochabamba (Bolivia). Publicó en Buenos Aires: *Alerta los pueblos, España heroica, Estrategia y conducción de la guerra, Lecciones de historia de la guerra.*

Víctor Ruiz Añibarro: periodista, director del periódico vasco *Euzko Deya* de Buenos Aires.

José Ruiz del Toro: traductor de Anatole France. Autor de *Luces azules (matices de Europa).*

Vicente Salas Viu: musicólogo exiliado en Chile que publica en Argentina: *Sentimiento y expresión de la música, La espaciosa soledad* y *La música del romanticismo.*

Pedro Salinas: exiliado en Estados Unidos, publica en Argentina sus poemarios *Poesía junta, Razón de amor* y *La voz a ti debida.*

Constantino Salinas Jaca: *Las montañas de Navarra.*

Braulio Sánchez Sáez: *Cuerpo y alma de Machado de Assis.* Traducciones de autores brasileños.

Luis Santaló: matemático. Publica obras de su especialidad.

Luis Saye: tisiólogo. Obras vinculadas a su disciplina.

Manuel Serra Moret: *La reconstrucción económica de España, La economía de posguerra, Los fundamentos de la historia y la filosofía, Diccionario de nuestro tiempo, Las ideas económicas de Flórez Estrada, Importancia y significado del seguro.*

Francisco Sintes Oliver: libros técnicos sobre energía eléctrica e industria.

JOSÉ SUÁREZ FERNÁNDEZ: crítico y fotógrafo de cine. Obras: *Nieve en la cordillera.*

JOSÉ TOBÍO MAYO: autor de *Espiñas* y fundador de *Crisol gallego,* de Buenos Aires.

GUILLERMO DE TORRE: ver texto. Obras: *La aventura y el orden, Menéndez Pelayo y las dos Españas, Las metamorfosis de Proteo, Literaturas de vanguardia.*

JOSÉ VENEGAS LÓPEZ: *Verdad y mentira de Franco, Sobre inmigración, Las elecciones del Frente Popular, Andanzas y recuerdos de España, Problemas de posguerra.*

FRANCISCO VERA: ver texto. Obras de su especialidad: matemáticas y filosofía de la ciencia. Se exilia en la República Dominicana, en Colombia y en Argentina desde 1944.

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ: exiliado en Argentina (1939-1953). *El cine, El film documental, Charles Chaplin, Cine de medio siglo, Cine francés.* Fallece en Madrid en 1980.

EDUARDO ZAMACOIS: este popular escritor catalán vive en Argentina desde la terminación de la guerra hasta su muerte, casi centenario. Sus obras se reeditan en el país de exilio y en él aparecen sus memorias *Un hombre que se va* (1969).

MARÍA ZAMBRANO: exiliada en México, publica en Argentina *El pensamiento vivo de Séneca* y *La agonía de Europa.*

LUIS DE ZULUETA: este ex ministro y antiguo diplomático republicano se exilia en Colombia y publica en Buenos Aires *La nueva edad heroica.*

MEDITACION SOBRE LA DRAMATURGIA RUMANA CONTEMPORANEA

La evolución de la dramaturgia rumana siguió una vía parecida a las de la poesía y de la prosa. El período de los años 1944-1948 significó la adhesión expresada en palabras patéticas, entusiastas; en declaraciones de solidaridad con el mundo que estaba surgiendo de las ruinas de la guerra, con la sociedad del porvenir cuyos contornos se volvían cada vez más evidentes. Se discutía mucho y apasionadamente sobre el *mundo de mañana;* se profetizaba el nuevo camino del arte y del artista en una sociedad que iba a ofrecerles ya no unos estatutos de subalterno, sino los de moldeador de las conciencias, de ingeniero de las almas humanas. El escritor estaba llamado a constituirse, a través de su obra, en tribuno de la lucha por la nueva sociedad, y, por otro lado, a contribuir decididamente al «desenmascaramiento de la sociedad antigua», revelando todos los pecados, todos los defectos de ésta. El papel de tribuno lo asumió la poesía («Yo seré, exíjase o no / pregonero de los tiempos nuevos», decía el poeta Mihail Beniuc); el de reflejar el entusiasmo de la reconstrucción, la prosa; en cuanto a la dramaturgia, su función primordial fue en aquel momento *la sátira:* hecho normal, puesto que el más destacado aspecto de nuestra dramaturgia, en aquellos años, era el satírico.

Si quisiéramos caracterizar la época de los años 1944-1948, podríamos llamarla «época de *las buenas intenciones*», del deseo de expresar, mediante los recursos de la risa, la despedida de un mundo caduco. Paradójicamente, sin embargo, los dramaturgos que habían logrado comedias brillantes y mordaces, dirigidas contra un mundo hallado en la plenitud de su fuerza y poder, no volvieron a conseguir el mismo virtuosismo cómico, la misma fuerza satírica en el momento en que ese mundo perdió las posiciones sociales y los antiguos privilegios convertidos ahora en un triste recuerdo. Todos estaban buscando *lo nuevo,* pero nadie lograba todavía descubrir la expresión artítica adecuada.

Como había ocurrido también en la poesía, la declaración a veces patética, y más de una vez grandilocuente, prevalecía sobre la expresión imagística. Rasgo acentuado, sobre todo, en los años 1948-1954, cuando nuestra dramaturgia entra en la fase que podría llamarse del

didactismo social y cuyos rasgos serán ampliamente analizados en uno de los capítulos ulteriores. Ahora, entre los años 1944 y 1948 (el período no está neta y claramente delimitado, habiendo dentro de sus fronteras interrelaciones, fenómenos de anticipación y supervivencia), la dramaturgia buscaba su camino no sólo desde el punto de vista de la estructura del conflicto, de la tipología, sino también desde el de la expresión.

Porque a medida que transcurrían los años, el teatro rumano pasaba por una renovación de todas sus estructuras. La dramaturgia de una época no puede ser comprendida en sí, ella no vive para sí, fuera de las demás formas de la cultura y sin dejarse influir por éstas. A diferencia de la prosa y de la poesía, que tienen cierta autonomía frente al público, el teatro presupone un impacto directo e instantáneo en él. Sólo en los últimos decenios la poesía empezó a tener en el mundo una función similar a la del teatro, llegando a ser recitada en grandes anfiteatros, en salas de deportes. Pero el poeta y el prosista se enfrentan, cuando su obra está impresa, *con individuos,* con reacciones aisladas, e incluso si se trata de éxitos fulminantes, es necesario que transcurra algún tiempo para que esos éxitos se vuelvan colectivos. Hasta en el ambiente moderno, cuando una publicidad previa y una campaña eficaz, llevadas a cabo, sobre todo, a través de la televisión y de los diarios de gran difusión, pueden desencadenar tiradas considerables, en sólo algún tiempo para que esos éxitos se conviertan en colectivos. Hasta en el trictamente individual. La impresión que el lector transmite a un grupo mayor o menor de personas es posterior a la emoción que él mismo ha vivido a solas. A través de la obra sólo está comprobando si se ha equivocado o no.

El impacto de la obra dramática en el público es, desde el primer momento, colectivo. La emoción es una emoción vivida por un grupo de personas que se hallan en un lugar creado con este propio fin. Desde la primera réplica, la obra teatral va dirigiéndose a un *número* de personas que reciben conjuntamente los mensajes transmitidos desde el escenario. Las reacciones pueden presentar intensidades muy diversas, a veces hasta pueden estallar en un desacuerdo total, pero lo esencial es que el acontecimiento se desarrolla, desde el comienzo de su recepción, *dentro de una colectividad.* De esta manera, la estructura y la composición del público desempeñan un papel fundamental en la evolución de la *dramaturgia* y del *arte del espectáculo.*

En primer lugar, en la evolución de la *dramaturgia,* ya que las transformaciones que tienen lugar en la estructura del público se reflejan inmediatamente en la estructura de la dramaturgia. Así se explica, verbigracia, por qué en una literatura cuyas obras maestras épicas fueron, en

primer lugar, las inspiradas por el medio rural, la dramaturgia sólo dio dos obras que se pueden situar al nivel de las creaciones novelescas, a saber, *La desgracia,* de I. L. Caragiale (1890), y *La semana iluminada,* de Mihail Saulescu (1912). El campesino apareció solamente como elemento etnográfico y decorativo en Alecsandri (1840-1860), como símbolo de la permanencia histórica en Delavrancea y Davila (primera década de nuestro siglo) o como personaje colectivo en *Los niños de la tierra,* de Andrei Corteanu (1943). Las explicaciones deben buscarse en la inexistencia de una tradición de auténtica dramaturgia popular rumana. Y ello porque las formas de teatro eran formas de importación o formas vinculadas al culto ortodoxo, es decir, que no se basaban en un texto dramático propiamente dicho, siendo el campesino, a la vez, el actor y el espectador de tales *espectáculos.* Pero el hecho esencial es que el teatro moderno en los Principados Rumanos, luego el teatro en la lengua rumana y, por fin, el teatro con repertorio rumano, se hayan dirigido al principio a un público ciudadano, puramente aristocrático, luego también a ciertas capas de la burguesía y raras veces, sólo más tarde, a la pequeña burguesía; en todo caso, no a las capas de los obreros y del campesinado. Toda interpretación histórica del teatro con medios de investigación nuevos, modernos, nos lleva hacia una explicación de la estructura del repertorio en función del público que frecuentaba la sala de teatro. Toda renovación del lenguaje dramático y teatral se realiza en acuerdo o desacuerdo con el público, el cual, desde el primer espectáculo, mira con simpatía o rechaza un fenómeno nuevo. Toda batalla teatral es una batalla sostenida por el público, que rechaza o acepta, que silba u ovaciona, que abandona el teatro o toma por asalto la sala. Toda renovación ha encontrado un terreno fértil de desarrollo o ha sido retardada según haya tenido que enfrentar la comprensión del público o su falta de receptividad. El hecho de que más tarde o más temprano esas renovaciones fueron reconocidas, se debió a un proceso de renovación del público o a la ampliación de su horizonte intelectual y artístico. Sin duda, no nos hemos propuesto abarcar aquí todas las implicaciones de la relación público-teatro, que presenta una infinidad de matices. Bajo los aspectos tan diversos que pueden revestir las incidencias de esta relación, la índole de esos vínculos, un hecho permanece indiscutible: la relación *teatro-público* representa una unidad indisoluble [1]. Por tanto, cualquier hecho que pertenezca a este dominio representa una comunión

[1] De la riquísima bibliografía acerca de esta relación, cito sólo algunos títulos: JEAN VILAR, *Le Théâtre service public,* Gallimard, 1975 (sobre todo el capítulo «Le Public», págs. 335-374); JACQUES COPEAU, *Registres —1— Appels,* Gallimard, págs. 131-158, y, de manera muy especial, los trabajos de JEAN DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre,* P. U. F.; *Le Théâtre et après,* Casterman-Poche; *Spectacle et société,* Denoël/Gonthier.

con el público desde el primer momento de la entrada de la obra en el circuito teatral.

En el período 1944-1948 se produce en nuestro país una profunda mutación en la estructura del teatro y del público. El teatro se convierte, en 1948, en teatro estatal, que abarca no sólo la capital y los grandes centros históricos (Cluj, Craiova, Iai), sino todas las ciudades importantes del país, las cuales no habían tenido nunca compañías teatrales permanentes y habían conocido al teatro sólo a través de giras bucarestinas de valor muy desigual. Debido a las mutaciones sociales surgidas, a las transformaciones políticas, económicas y morales, una parte—incluso una gran parte—del público tradicional del teatro de Bucarest se hallaba, particularmente después de 1947, en una situación poco propicia a la frecuentación de las salas de espectáculos. Los teatros de provincia tenían que formar su público partiendo desde un coeficiente muy reducido de espectadores que hubiesen frecuentado ya las salas de teatro. Se sabe, no obstante, que, entre todas las artes, la música sinfónica y luego el teatro son las que provocan las mayores inhibiciones sociales en el público que está comenzando apenas su iniciación. Por esta razón, el repertorio de aquellos años y el del período subsiguiente no pudo dedicarse ni a experimentos del lenguaje ni a profundas sutilezas. La calidad artística propiamente dicha no prevalecía en aquel entonces ni en el pensamiento del autor ni en la estimación de la crítica o del público. Lo esencial era la accesibilidad para poder inculcar aquel *hábito social* de *ir al teatro* en algunos millones de personas que estaban apenas descubriendo el gran misterio del espectáculo. Por consiguiente, el período de casi un decenio entre 1944-1954 es más interesante desde el punto de vista del sociólogo y del historiador, que desde el del crítico. De las obras teatrales presentadas en ese período, pocas, muy pocas, sobrevivieron, salvo quizá los dramas históricos, cuyos autores tenían ya estatutos de maestros.

Había aludido antes a la preponderancia de la comedia en la cartelera de los teatros. En efecto, la comedia resultó la modalidad más atractiva, con la más alta audiencia de público. En este período se presentaron comedias con música que pertenecían más bien al género de la «opereta», lo que constituía también algo normal si pensamos que en cualquier período inicial del movimiento teatral la *música* representa una vía de acceso segura e inmediata hacia el gran público, para el que hasta entonces no iba nunca o casi nunca al teatro. El punto más alto de la comedia de ese período lo constituye *La última hora,* de Mihail Sebastian (1945), obra que, por la índole del conflicto y por su construcción muy peculiar, representaba la clausura del período de entreguerras. Después de esa obra, la comedia empezó a ser concebida, sobre todo, como

un *panfleto,* lo que tuvo como consecuencia una disminución de su potencial generalizador, un empobrecimiento de la sustancia y una pulverización tipológica.

La eclosión de la comedia, incluso a través de las formas que acabamos de exponer, así como la presencia en el paisaje artístico de aquel período de la opereta, el varietés, etc., constituyen una característica de los períodos postbélicos, cuando el público siente, en primer lugar, una necesidad aguda de distensión, cuando se «libera» de las atrocidades de la guerra a través de la risa. Pero la comedia de este período tenía, como queda ya dicho, una finalidad precisa: estaba orientada en contra de un mundo que vivía su agonía social, material e ideológica.

Y, sin embargo, las obras dedicadas a la revolución tardaban en aparecer. Entre la gravedad del gesto histórico de un Balcescu, entre el patetismo de los tonos rapsódicos de las hazañas de los «haiduci» justicieros y de los panfletos dirigidos hacia todo lo que había sido, el momento de la revolución no había encontrado todavía su construcción dramática. Se está comprobando una vez más esa verdad: los acontecimientos históricos encuentran mucho más tarde su expresión en el teatro, y ni siquiera entonces con una intensidad artística comparable a la de la prosa. Ningún drama sobre la guerra del 1877 llega a la dimensión de la novela de Duiliu Zamfirescu (1894), de los cuentos de Sadoveanu y de Galaction. Incluso *El desertor*—obra de cierto valor, dedicada a la primera guerra mundial y presentada ante el público durante los años mismos de esa conflagración—no se eleva a las cimas alcanzadas por las novelas dedicadas a este gran acontecimiento. Y los ejemplos podrían multiplicarse. Merecería quizá recordarse la aserción de Jean Duvignaud, quien sostiene que «durante los períodos de intensas transformaciones de las estructuras, la sociedad se representa a sí misma, se teatraliza y, desempeñando públicamente su realidad, la modifica realizándola (...). La revolución es el teatro mismo de la realidad, en el sentido en el cual una teatralización espontánea ayuda a los grupos humanos soñolientos u oprimidos para que éstos existan y encuentren en esa existencia la fuerza para cambiar» [2].

Efectivamente, en ese período, *el espectáculo* social era el más intenso, en el sentido de la implicación de todos los individuos en las transformaciones político-sociales y en el destino de cada uno de ellos, de manera que cualquier otro espectáculo desplegado en el escenario podía parecer, al fin y al cabo, irrisorio. El foro público abarcaba enfrentamientos en los cuales se jugaba el porvenir del país y el de cada individuo. Todos eran, a la vez, espectadores y personajes de esos espec-

[2] JEAN DUVIGNAUD: *Le Théâtre et après,* ed. cit., pág. 59.

táculos sociales insólitos, fuera de lo normal (grandes demostraciones, choques callejeros); es indudable que el espectáculo teatral no podía tener la misma amplitud. El interés se concentraba en otras formas de espectáculo, en las cuales las revelaciones que atañían a antiguos dirigentes de los destinos del país sobrepasaban toda hábil construcción escénica y todo magistral golpe de teatro. Hacemos referencia a los juicios que tuvieron lugar en el período citado y en los cuales fueron implicados Ion Antonescu, Iuli Maniu, Ion Mihalache y otros muchos hombres políticos. Lo que acababa por constituir un grandioso *espectáculo* con revelaciones concernientes a la historia próxima o lejana, *espectáculo* en el cual estaba comprometida prácticamente toda la sociedad.

Cuando las obras teatrales «*de actualidad*» empiezan a aparecer (1948-1949), se inspiran en algunos momentos de ese tipo: la nacionalización (*La duda,* de Lucia Demetrius), la colectivización (*La cosecha de oro,* de Aurel Baranga; *La novia descalza,* de Hajdú Zoltan y Sütö András; *Los enamorados,* de María Banus), la lucha por el aumento de la producción (*Los mineros* y *La ciudadela de fuego,* de Mihail Davidoglu), la guerra antifascista (*El último mensaje,* de Laurentiu Fulga). Es un período que podría ser considerado como el del *programatismo social* por excelencia, un período en el cual la obra teatral dedicada a *los hombres de hoy* demostraba ciertas verdades. No siempre ilustrando totalmente la vida, que era infinitamente más compleja, más matizada y profundamente dialéctica. El hombre nuevo en la literatura y, por tanto, en la dramaturgia, constituía entonces una imagen preconcebida. ¿Qué papel tiene en la perspectiva histórica la dramaturgia de esta época? Para el público nuevo—que sólo *ahora* empezaba a frecuentar la sala de espectáculos, a descifrar su sistema de señales—, las piezas escritas y concebidas de esa manera tenían la función de familiarizarlo con el teatro, de disiparle todos los complejos y las inhibiciones. Se hablaba de un mundo que era accesible y en el cual vivía. Al fin y al cabo, él mismo hubiera podido ser uno de los héroes de la obra teatral, y toda semejanza no hacía sino halagarle. Una vez terminado el espectáculo, podía hablar de él familiarmente, comparar a los héroes con los de la vida real y hasta soñar con parecerse a ellos. Añadamos que la filosofía de las obras y la estructura de los héroes se identificaban totalmente con las de la literatura popular—base cultural de la mayoría de los espectadores—. El héroe *bueno* luchaba con el *malo,* y al final lo bueno vencía y lo malo recibía el castigo merecido. Por tanto, ninguna dificultad de percepción y prácticamente ninguna sutileza. Sin duda, la ausencia de una tradición en esta dirección dejaba sus huellas, conjuntamente con la atmósfera estética del tiempo, dominada por un esquematismo y un dogmatismo rígidos. Ni *El desertor,* de Mihail Sorbul (1917), cuyos héroes

pertenecían a los arrabales, ni *La señorita Nastasia,* pieza de George Mihail-Zamfirescu (1927), que evocaba el ambiente tan pintoresco de los suburbios, consiguen encontrar sus puntos de continuidad con el teatro rumano de los años 1948-1949, cuyos héroes eran gente implicada directamente en el proceso productivo, dominados exclusivamente por la idea de un rendimiento superior en sus lugares de trabajo. Por ende, una dramaturgia de la identificación que planteaba la problemática del mundo nuevo, pero encarnada en conflictos lineales y personajes uniformes, carentes de profundidad y de sutileza, hablando la mayoría de las veces con frases declamatorias. El final era siempre previsible: el bien se dirigía ineluctablemente hacia su plena realización y su felicidad, el mal tenía su camino trazado en la vertiente contraria. Desde el punto de vista moral, las opciones eran perfectamente claras, y el perfil era imponente, estatutario, ejemplar. Los personajes se comportaban firme e intransigentemente. Las obras citadas tienen en la historia de nuestra dramaturgia el mérito de que, sin poderse reivindicar como pertenecientes a ninguna tradición, sin tener en ese terreno experiencia alguna, lograron llevar al escenario un mundo nuevo: el propio mundo de los nuevos espectadores.

Sin duda alguna, en la perspectiva de la evolución ulterior de toda nuestra literatura, de todo el proceso de apertura hacia horizontes culturales y espirituales más vastos y no unidireccionales del enriquecimiento de nuestro repertorio, las obras en discusión acabaron por mantener sólo su *significación histórica.* Las intenciones generosas de la época iban a cristalizar más tarde en fórmulas artísticas correspondientes, reflejando los grandes problemas, las verdaderas confrontaciones morales de la época.

Los comienzos del teatro histórico contemporáneo

El período al cual hacemos referencia presentó un aspecto válido hasta nuestros días: la dramaturgia histórica. Concurrían varios factores: los que se dedicaron en aquel momento al teatro histórico pertenecían a la «generación de los maestros»: Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Al. Kiritescu, Mircea Stefanescu. Es decir, profesionales de la dramaturgia, autores que sabían construir y escribir teatro. Cada uno regresaba al filón que mejor había conocido y que aún podía engendrar obras valiosas. La pregunta que se plantea es: ¿en qué medida el teatro histórico de esta época continúa al de entreguerras? Si nos referimos a la dimensión concedida a la dramaturgia histórica rumana por Lucian Blaga inmediatamente después de la primera guerra mundial, es decir, a la dimensión mítica, de búsqueda de las fuentes en la protohistoria, en un

mundo arquetípico que transgrede la realidad histórica, es cierto que hasta 1964 esta dirección fue netamente abandonada. Pero la dramaturgia histórica de entreguerras no nos ofrece una dirección única. Lucian Blaga representaba, inclusive en la época, una personalidad singular en la dramaturgia, más bien que un modelo o un jefe de escuela. Le siguieron sólo Adrian Maniu y Vasile Voiculescu, pero las obras de los mismos no tienen un valor teatral especial y no tuvieron en nuestra vida artística los estatutos merecidos. *Danton,* de Camil Petrescu, hallada en la confluencia de tantas lecturas, entre las cuales quizá la de Fernando Bruckner, sólo pudo representarse póstumamente. El teatro histórico se identificaba entonces con el de Victor Eftimiu. Nicolae Iorga había encontrado su vocación de dramaturgo, sobre todo, después de la primera guerra mundial y seguía como un río impetuoso y tranquilo que no se salía nunca de su cauce, y cuyos bordes estaban tan bien pulidos que nada le hubiera podido obstaculizar la carrera o hacerle mirar a su alrededor.

La tradición continuada después de 1944 fue, por supuesto, la del drama histórico. Y era natural: el drama romántico era profundamente limpio desde el punto de vista de la expresión, suponía héroes de una estatura moral ejemplar, comprometidos en la lucha popular en favor de la libertad y de la justicia. Sin duda, eran seleccionadas aquellas personalidades de la historia que ofrecían una estructura netamente demófila, cuyas vidas se habían identificado con las aspiraciones del pueblo en el momento histórico de su actuación: Camil Petrescu evocaba a *Balcescu;* Laurentiu Fulga, a *Jon Vadà cel Cumplit;* Mircea Stefanuscu, se había fijado en los inicios heroicos del teatro rumano, que estaban íntimamente vinculados a la personalidad del popular actor *Matei Millo,* y Victor Eftimiu, al mundo de *Los «Haiduci».* Sólo Alexandru Kiritescu concluía, con *La boda de Perugia* y *Michelangelo,* su *«trilogía del Renacimiento»,* empezada en 1936 con *Borgia.*

Al continuar el drama romántico, los autores del período respectivo hacen hincapié en su lado heroico, en la devoción por las grandes causas del pueblo, en la idea del sacrificio por los de abajo y por el país, en el desinterés para con la propia persona. Paralelamente, las obras citadas trataban de definir el papel del artista en la sociedad, que era el de hallarse siempre al lado de los muchos. Si en *La duda,* de Lucia Demetrius; *La mala hierba,* de Aurel Baranga, y *La luz de Ulmi,* de Horia Lovinescu, el problema de la opción se situaba en el ambiente de los intelectuales, que se habían formado en las circunstancias sociales y morales de la antigua sociedad y que ahora se estaban enfrentando con una realidad en vías de transformación, tratando de comprender sus significados, sus fines, de estar al lado de *los hombres de hoy,* los dra-

mas históricos, en cambio, concedían a esa opción una dimensión simbólica.

¿Cómo se configuró a continuación la dramaturgia histórica? La diversidad no se ha traducido siempre en calidad, y hasta los alrededores del año 1967, cuando se ha producido un cambio radical a través de *El proceso Horia,* de Al. Voitin; *Petru Rares,* de Horia Lovinescu; *Iancu en Halmagiu* y *Huellas sobre la nieve,* de Paul Everac, el género conoce más bien un proceso de involución, con oscilaciones entre la obra conmemorativa y la crónica heroica.

El año 1967 puede ser considerado como un momento de cambio importante en este aspecto, debido a la aparición de las obras mencionadas firmadas por Al. Voitin, Horia Lovinescu y Paul Everac. A partir de este momento, nuestra dramaturgia histórica abandona la ilustración hecha con los procedimientos de la crónica dramatizada para pasar a la interpretación, a la meditación, al debate. Se está creando ahora una síntesis entre el teatro ensayístico de la gran época de Camil Petrescu (me refiero a *Danton)* y el drama mítico de Lucian Blaga. El heroísmo está contenido y no declarado, el discurso se sublima en meditación profunda. El héroe se encuentra en situaciones cruciales, decisivas, límite. El momento biográfico que se evoca ya no es el de la apoteosis, el de la victoria, sino el de la dificultad, del denominador común para las obras dramáticas inspiradas en el pasado. Al. Voitin las llama *procesos históricos,* puesto que ellas son, ante todo, *debates* sobre unos grandes momentos de la historia e, implícitamente, sobre la actitud del hombre frente a la historia. Los acontecimientos están considerados en un momento concreto de su desenvolvimiento, y el dramaturgo enfoca no tanto el despliegue de los mismos, sino el proceso incoado por el individuo a la sociedad. El individuo concibe esta relación como lucha, sublevación —la sociedad feudal oligárquica lo castiga, tratando de aplicarle aquellas sanciones capaces no sólo de aniquilarle los impulsos, sino también de ofrecer un ejemplo a los contemporáneos y a las generaciones venideras—. De aquí el valor de generalización que ya no resulta de las declaraciones patéticas, del enardecido discurso romántico, sino de la confrontación (especialmente en Al. Voitin), de la meditación (en Horia Lovinescu), de la imagen colectiva (en Paul Everac). Los mencionados aquí no hacen caso omiso de la verdad histórica; extraen los significados de un material documental no sólo atestiguado por las fuentes conocidas hasta ahora, sino, al mismo tiempo, sacado a luz por muchos elementos inéditos (sobre todo, Al. Voitin). El siguiente paso lo va a dar Paul Anghel. Sus héroes son, en *La semana de las penas,* Esteban el Magno, voivoda del Medievo, cuyo nombre está vinculado a numerosas batallas, sobre todo en contra del imperio otomano, y Doña María

(deliberada penetración en el perímetro de la pieza cardinal de Delavrancea), y en *El valiente,* Milhail, el forjador de la primera unidad de las tres provincias rumanas (1601); por tanto, personalidades de las cuales la ciencia de la historia y la literatura se habían ocupado detenidamente. Pero *La semana de las penas* no constituye una crónica, sino la *«hipótesis dramática de un siglo heroico moldavo»,* y *El valiente,* un *«bajorrelieve dramático en siete escenas».* Las obras, aunque utilicen el documento de época, los personajes de la época, ofrecen otra visión de ese díptico, destacando, sobre todo, la violencia de carácter de los héroes y el momento de su derrota. En *La frialdad,* de Marin Sorescu, por ejemplo, el momento y el ambiente se convierten más bien en un pretexto, en el sentido del teatro histórico de Bernard Shaw y Jean Anouilh, autores que influyen también a Paul Anghel. Sus obras son meditaciones; los personajes, arquetipos; las situaciones, símbolos. Marin Sorescu es un Lucian Blaga irónico, dotado con el sentido de la demitificación. Mediante un cambio brusco de matices, él pasa al registro de las verdades graves, esenciales, fundamentales. Su ironía desintegra los lugares comunes y potencia de una manera constructiva lo que es imperecedero. Llega por una vía totalmente diferente—más bien la vía de la inteligencia disociativa que la de los discursos románticos—a la relevación de las permanencias espirituales.

Como todo fenómeno nuevo, esa dirección de nuestra dramaturgia histórica produjo fenómenos de epigonismo, expresiones degradadas. La desmitificación se había convertido en una verdadera moda, el reverso de la imagen histórica, siendo propuesto, en la mayoría de las veces, bajo la forma de una visión primitiva, exponiéndose los instintos primarios, la bajeza moral. Afortunadamente, esa tendencia no ha durado mucho y después de algunas experiencias fracasadas entró en el merecido olvido.

El drama histórico romántico que se propone evocar, construir imágenes fieles a la época, un drama con expresiones artísticas brillantes y con amplia adhesión del público, no podía abandonar los cauces tradicionales. Para una época de más de cien años, época durante la cual la sociedad rumana ha cambiado radicalmente, en la cual se han derrumbado y se han alzado tantas clases sociales, y en la cual los valore se han reestructurado repetidas veces, la dramaturgia rumana no ofrece las correspondientes equivalencias artísticas. Me he detenido más arriba en las diferencias cualitativas manifestadas entre la prosa y el teatro que enfocaban acontecimientos idénticos. Esta vez no me refiero al acontecimiento como tal, sino a aquella *imagen* de la metamorfosis de la sociedad rumana moderna posterior a 1848, que sólo ha encontrado su reflejo cómico, y únicamente en las obras de Camil Petrescu y Mihail Sorbul, la dimensión dramática y trágica.

En el período 1953-1957 se inicia un proceso evolutivo con consecuencias muy felices para el destino de nuestra dramaturgia. Sin embargo, dicho proceso no puede ser juzgado aisladamente, ya que en el mismo período la prosa rumana empieza también a conocer una evolución espectacular. Son los años de una vuelta radical. A finales de 1953 aparecen *El pobre Ioanide,* la novela de George Calinescu (m. 1965), ilustre personalidad enciclopédica de nuestro país, prestigioso escritor, crítico e historiador literario; *Un hombre entre hombres,* la novela del gran escritor Camil Petrescu (m. 1957); en los años subsiguientes: *El extraño, Los Moromete* y *La fosa,* obras de autores pertenecientes a las generaciones en vías de afirmación: Titus Popovici, Marin Preda y Eugen Barbu, respectivamente. El número y el peso artístico de las obras teatrales presentadas en este período no alcanzan los de las novelas citadas. Pero, hecho esencial, esas obras teatrales intentan decir «otra cosa» y tratan de determinar una orientación nueva en una dramaturgia dentro de la cual los principales autores dejaban ya de traer algo nuevo y las obras seguían repitiéndose en cuanto al carácter de los héroes, al desarrollo del conflicto y, sobre todo, a su finalidad. Son dos las obras dramáticas que traen esa renovación: *La ciudadela derribada,* de Horia Lovinescu, y *El cordero rabioso,* de Aurel Baranga.

El cordero rabioso marca el pasaje hacia la comedia contemporánea, género de tantos avatares, aún no concluidos hoy en día. *La ciudadela* era, ante todo, una obra que se insertaba en la línea de las más fértiles tradiciones dramáticas rumanas. Como en *Almas fuertes,* el drama de Camil Petrescu escrito inmediatamente después de la primera guerra mundial, la obra enfoca los destinos sociales partiendo del destino de una familia considerada por algunos de los que la integraban—hasta cierto momento—como ciudadela inexpugnable, que parecía resguardada de toda sorpresa, de toda intromisión. *La ciudadela derribada* representa, en el fondo, los caminos divergentes, las cimas y los abismos, las realizaciones y los fracasos de los miembros de una misma familia, concebida, hasta 1944, como una fuerza monolítica. La confrontación con la revolución ya no está presentada de una manera lineal, uniforme, estereotipada, sino tomando en cuenta los múltiples aspectos que este proceso implica, hecho totalmente nuevo en el contexto de nuestra dramaturgia de entonces. El drama citado ya no obraba con las dos categorías netamente opuestas, *bien-mal, blanco-negro,* sino con todos los matices de una gama de sentimientos y reacciones legítimas ante un acontecimiento que había producido un derrumbamiento tan violento de los valores. *Tres generaciones* (1956) y *El árbol genealógico* (1957), de Lucia

Demetrius, presentan, de una manera parecida, el destino de la familia durante los años de la revolución, destino en el cual se cruzan personajes con estructuras y mentalidades distintas, con ópticas contrarias, a veces, en cuanto a la vida. Lucia Demetrius persigue, sobre todo, la reacción femenina (los hombres constituyen más bien pretextos de este enfrentamiento entre mujeres). De todas formas, durante esos años nuestra dramaturgia vive el momento en el cual se rechaza la uniformidad de los destinos, la división neta en categorías morales situadas en las antípodas, y asume plenamente la idea de que los procesos morales posteriores a una revolución no pueden ser ni lineales ni previsibles; hay que añadir aquí, como un momento importante del mismo proceso evolutivo, *La receta de la felicidad* (1957), de Aurel Baranga. La investigación desde la perspectiva moderna de la crítica sociológica nos demuestra que la familia evocada por Horia Lovinescu (en 1959, a la *Ciudadela derribada,* se le añade *Las hermanas Boga,* pieza construida en la misma perspectiva del destino de una generación enfrentada bruscamente con la revolución), por Lucia Demetrius y Eugen Barbu en *No te construyas una tienda con escalera* (pieza presentada tardíamente, en 1963, pero que se integra, por su estructura, en este mismo período), es la familia perteneciente a la burguesía o a la pequeña burguesía. Desde luego, la preponderancia es intelectual (sólo en Eugen Barbu se trata del arrabal en el sentido social y moral de la palabra): sabios, científicos u oscuros profesores de provincia, que tienen desde hace tiempo convicciones progresistas y humanitarias, o bien están viviendo ahora el camino sinuoso de la comprensión de las perspectivas radicalmente nuevas abiertas ante su propio ser y destino. La idea era la del compromiso, del abandono de la torre de marfil por aquellos hombres que veían en la revolución la posibilidad de una verdadera valorización de su dotación y de sus cualidades. *Lo nuevo* estaba encarnado en la mayoría de estas piezas por un personaje de fuera, obrero o intelectual de orígenes modestos, que polarizaba las energías y ofrecía las perspectivas de la realización moral. Pero el interés era captado por aquellos destinos hallados en momentos de encrucijada, con un itinerario espiritual marcado por bajas y alzas, por búsquedas decisivas. Los demás—como el activista Pavel Golea, de *Las hermanas Boga,* o la sabia Dinescu, de *La ciudadela derribada*—representan más bien un *ideal,* un modelo. Ellos van acumulando especiales cualidades morales, pero no logran fructificarlas en la acción.

La familia presentada en esas obras vivía la revolución, pero tanto su perfil colectivo, como los destinos individuales, parecían haber sido forjados para siempre antes de la revolución, de modo que ahora se enfrentaban con una realidad nueva, para muchas de ellas insospechable y desorientadora, al principio difícil de aceptar o, al contrario, abrazada

con un entusiasmo juvenil que iba hasta la entrega total. Pero ese mismo modo de presentar a un mundo en el cual se habían producido tantos cambios estructurales (desde el acto de 1944 había pasado ya un decenio y medio) comenzaba a mostrar cada vez más su cansancio. Teniendo en cuenta, sobre todo, que mientras tanto habían aparecido algunos de los cuentos de Eugen Barbu y la novela *La sed,* de Titus Popovici, empezaba a afirmarse Fanus Neagu y G. Calinescu publicaba en 1960 *La cómoda negra.* La renovación de la poesía se comprobaba aún más espectacular debido a *La sonrisa de Hiroshima,* de Eugen Jebeleanu, que imponía una fórmula totalmente nueva al poema político, comprometido en los grandes dramas que estremecieron a la humanidad; al mismo tiempo, la muy joven generación de Nichita Stanescu, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Grigore Hagiu, Ana Blandiana, traía una nueva y estructural comprensión del sentido de la lírica.

Un momento interesante es el de los años 1959, 1960 (marcado, entre otros hechos, por la representación de *Las hermanas Boga),* cuando hacen, masiva y firmemente, su debut Paul Everac y Dorel Dorian. Alexandru Voitin empieza la trilogía *Hombres en lucha;* a Titus Popovici se le estrena *Passacaglia.* Sin duda, de lo que se ha escrito entonces no todo ha tenido la suerte de perdurar, pero el momento como tal merece nuestro recuerdo, puesto que de él parten muchos de los caminos de la dramaturgia contemporánea. La dramaturgia se vuelve ahora plenamente *actual,* no por el *argumento,* sino por la dimensión moral del conflicto, que adquiere una gravedad cada vez más acentuada. Se nota ahora una apertura más amplia de las modalidades de expresión dramática: desde la crónica de la vida cotidiana (Paul Everac) al debate de unas preguntas de significación más amplia (Titus Popovici), los dramaturgos llegan a situar en el centro de sus obras algunos de los problemas específicos de los años de la revolución. Era normal que su atención se concentrara, en primer lugar, en la lucha propiamente dicha por la edificación de un mundo nuevo.

La joven generación escribe un teatro comprometido, político; las formas de expresión no son las de la evocación realista, sino las del teatro poético, con virtudes simbólicas. El proceso es de continuidad, desde las piezas que reflejaban sólo los acontecimientos anteriores al «cambio de rumbo», a las que intentaban extraer significados humanos, poner de relieve las valencias simbólicas del gesto heroico de los que lucharon y se sacrificaron. Leonida Teodorescu, en *El muro,* cultiva un teatro de las grandes tensiones, de las contiendas fundamentales; D. R. Popescu, en *El enano del jardín de verano* y *El verano del imposible amor;* Romulus Guga, en *La esperanza no muere en el alba,* son los artesanos de esa dirección, que subraya lo real y lo concentra en una

expresión que implica la meditación y la poesía. A Titus Popovici el momento le permite el debate de unos problemas como la imposibilidad del aislamiento absoluto, del intento—terminado con resultados trágicos—de revivir en el siglo XX la experiencia de Robinson: *La Passacaglia.* Paul Everac *(Explosión tardía)* observa el momento histórico a través del debate moral, de la retrospectiva del camino recorrido durante más de un decenio por los que se habían hallado en las mismas barricadas. Por tanto, no el simple reflejo del acto de la liberación, sino sus consecuencias morales vistas en el transcurso del tiempo. El ángulo de la investigación se había ampliado considerablemente, pasando del mero reflejar a la interpretación de la actitud y de sus consecuencias en el plano de los compromisos esenciales del hombre, a las categorías filosóficas que definen su existencia. Era natural, por tanto, que en aquel momento surgieran en nuestra dramaturgia otras nuevas revalorizaciones. Las debemos, en primer lugar, a Paul Everac y, en cierta medida, a Dorel Dorian. Con *Ventanas abiertas,* Paul Everac nos lleva hacia el mundo evocado también en *La Ciudadela de fuego,* de Mihail Davidoglu. La pieza de Everac no está construida en las cadencias graves, patéticas, heroicas, de la pieza de Davidoglu. Podríamos afirmar que, a través de las *Ventanas abiertas,* lo cotidiano, el hecho aparentemente nimio, penetra en nuestra dramaturgia, y los problemas más típicos del mundo nuevo se convierten en objeto dramatúrgico. Everac demuestra que todo lo específico producido por la revolución en el plano de las relaciones sociales y humanas puede constituir la fuente de la obra de arte. El pone de manifiesto, con resultados desiguales, a veces hasta ostentosamente desiguales, lo nuevo, traído por la revolución en la conciencia de la gente, en su modo de concebir la vida, pero también aquellos momentos en que el hombre—engranado en el tumulto, en el trabajo, en el proceso continuo de la vida en cuya transformación y edificación participa—vive *una crisis.* Desencadenada por lo que había sido una absorción unilateral de todo el ser, debido al hecho de que nunca se había preguntado, de que nunca había *leído* en la propia conciencia, esta *crisis* constituye uno de los momentos esenciales de la evolución del individuo. Debido a ella, el hombre puede analizar lúcidamente sus hechos, ver cuándo y dónde se había equivocado, apreciar su vida y—tal vez—darle un nuevo sentido. Con las piezas de Everac, la noción de actualidad empieza a definirse en lo que tiene de específico, y la problemática deja de ser la del período de transición, de búsquedas, de adaptación.

Asistimos a dos direcciones evolutivas: una de ellas había sido anunciada por Horia Lovinescu en su *Venta de la encrucijada* (1957) e intentaba desarrollar unos conflictos eternos, destacados por el tiempo y el espacio, pero en los cuales nuestra espiritualidad logre reconocerse. La realidad no era abolida en el sentido de la renuncia a sus datos esenciales, sino en el de la transposición mecánica, persiguiéndose, en cambio, el hallazgo de unos conflictos que dieran un valor general a los actos humanos, que adquirieran un significado de sobrepasar el momento. *La muerte de un artista* (1964) constituye el momento en que nuestra dramaturgia, sin dejar el terreno de lo real, tiende a debatir verdades fundamentales, relaciones y categorías definitorias para el hombre y su destino.

Asistimos, por tanto, a un proceso de madurez intelectual, que se va diversificando desde el punto de vista de la expresión dramatúrgica propiamente dicha. Horia Lovinescu reactuliza—tal como él mismo ha confesado—los mitos rumanos. Radu Stanca, director y dramaturgo, traspone con una poesía de gran sensibilidad y refinamiento la creencia que encarna ideas absolutas; Valeriu Anania trata de resucitar escénicamente uno de los mitos fundamentales del pueblo rumano, *Mioritza,* en el cual está simbolizada la actitud ante la muerte del individuo; Al. Voitin, en la *Jaula con fantasmas,* redescubre «una antigua leyenda oral del Valle del Tirnava», y Paul Everac da una nueva interpretación a la leyenda del Maestro Manole. Salvo *La muerte de un artista,* que tuvo una circulación merecida, estando presente durante muchos años como la única obra en el capítulo de dramaturgia contemporánea de los manuales escolares, las demás obras citadas no han gozado de una vida escénica larga. Marin Sorescu se dirige hacia los mitos bíblicos *(Jonás);* Dumitru Solomon parte de las figuras de la antigüedad universal (Sócrates, Diógenes, Platón), que habían adquirido también valor de mito. Los resultados son desiguales, pero la tendencia resulta, sin embargo, fértil y parece demostrar un proceso de madurez de nuestra dramaturgia en un período en el cual la poesía—sobre todo—había conocido tantos triunfos en el dominio de la relevación de las esencias. La dificultad se explica aquí también por la ausencia de una tradición, ya que salvo la creación de Lucian Blaga y del joven Victor Eftimiu, las obras que se inspiran en nuestros grandes mitos y leyendas no tienen la altura de las comedias, de los dramas históricos y de algunos dramas sociales más importantes. Aquí—creo—la influencia unilateral del teatro francés resultó, desde varios puntos de vista, dañina, ya que, particularmente después de 1900, éste se manifestó con prelación en el dominio de la

comedia o en el del drama sentimental y de costumbres. Me parece significativo el hecho de que hayan llegado a nosotros Marcel Pagnol, Marcel Achard, Jean Sarment, Jean Cocteau, pero no Paul Claudel, Jean Giraudoux. El simbolismo sólo tuvo una respiración corta—Mihail Saulescu, Stefan Petica, V. Eftimiu, Horia Furtuna—, y después de la primera guerra mundial, el área de la inspiración legendaria (salvo Lucian Blaga y el motivo del Maestro Manole) se restringe a algunos dramaturgos, como Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Victor Papilian, colaboradores de la revista *Gîndirea* (El pensamiento). Paralelamente a la discontinuidad de nuestra dramaturgia campesina—siendo el campesinado la clase social que nos ha proporcionado grandes momentos de la novela y del cuento—, se nota la ausencia de una dramaturgia que concentre en una visión moderna, que eleve al valor de prototipos nacionales, el folklore y todo lo que él pueda ofrecer como valor legendario, arquetípico (estamos pensando en el espacio germánico, que tuvo a Richard Wagner, Hebbel, Hauptmann u Hoffman Sthal). De Ibsen hemos retenido especialmente la problemática vinculada a la herencia, al reflejo de los enredos familiares, y no el misterio de sus dramas, es decir, lo que se integraba en el naturalismo y no en el expresionismo, que resultó para nosotros menos accesible, sin llegar a constituir (excepto Lucian Blaga) una dirección fructificada por obras capitales.

Por ello, *La muerte de un artista* no representa sólo un momento de referencia, sino también el comienzo de una dirección: el acercamiento a las esencias y el intento de interpretar el mito, para poder hallar aquellos datos espirituales en cuyo perímetro éste echa sus raíces. Después de *La muerte de un artista,* el que realiza la síntesis entre la expresión moderna del drama y el fondo ancestral serán Marin Sorescu, sobre todo en *El cauce;* pero no sólo en ésta, porque, tal como lo hemos visto, *La frialdad* era también una pieza histórica, que iba más allá de lo contingente y elogiaba actos humanos con valor de *prototipo.* A diferencia de los antecesores, Marin Sorescu no resucita un mito determinado (El Maestro Manole, La Mioritza, etc.), sino debate las relaciones fundamentales en la perspectiva del pensamiento popular auténtico. La fórmula dramática es, a su vez, una aleación entre las formas populares propiamente dichas (canción, hechizo, herejía, etc.) y el drama propiamente dicho. Marin Sorescu realiza, por consiguiente, la síntesis de unas búsquedas feraces, síntesis que puede llevar la dramaturgia rumana hacia nuevas modalidades de expresión en los grandes problemas fundamentales del hombre. Si perseguimos la evolución de nuestra literatura por el principio de los vasos comunicantes, observamos que, con Horia Lovinescu y Marin Sorescu, ella se ha situado al alto nivel realizado en el dominio del relevo del fondo primario, ances-

tral por los cuentos de Vasile Voiculescu y Eusebiu Camilar, o en la generación más joven, por los cuentos de Fanus Neagu y las novelas cortas de Stefan Banulescu. No es menos cierto que otras obras—y la experiencia de Horia Lovinescu después de *La muerte de un artista* lo demuestra—corren el riesgo de una pronunciada nota libresca, de una falta de espontaneidad y naturalidad. Es una aparente contradicción: precisamente en las piezas que quieren liberarse del «ritual de la primavera», las más profundas fuerzas germinativas no tienen aquel ímpetu, aquella fuerza elemental, aquel estremecimiento dado por el encuentro entre lo real y lo legendario, lo épico y lo fabuloso, entre lo cotidiano y lo sobrenatural. Estas piezas precisamente conocen demasiado la elaboración intelectual e incluso, a veces, la tesis, *el motivo* folklórico, constituyendo más bien el pretexto de una demostración fría, como en una exégesis y no como en una transfiguración empleando los medios propios del arte.

De aquí tendría que partir la tragedia autóctona que esté a la altura de los grandes problemas del hombre en relación con el mundo. Los mitos rumanos llevan en sí el noble núcleo de la tragedia. Más exactamente, son expresiones de lo trágico, puesto que *el individuo* se halla enfrentado con aquellas fuerzas hostiles que lo hacen luchar por la afirmación de una gran verdad. Sin duda, en *El hombre que perdió su sentido humano,* de Horia Lovinescu, en las obras de Marin Sorescu, hallamos elementos trágicos y la fuerza de ese estremecimiento. Pero la gran tragedia rumana queda por escribirse. Quizá deberíamos meditar más en lo que decía Camus: «la edad trágica parece coincidir con aquel momento de la evolución del hombre en el cual éste, consciente o no, se separa de una forma vieja de civilización y se halla respecto a ella en un estado de ruptura, sin haber encontrado una nueva forma que le diera satisfacción» [3], y pensar que el hombre de las certidumbres de hoy atravesó, decenios atrás, el mismo estado de ruptura y de búsqueda de unas certidumbres. Los que hayamos sido contemporáneos de esa época sabemos que una vuelta hacia ella desde la perspectiva que tenemos hoy nunca resultará inútil o fastidiosa.

La dramaturgia de las confrontaciones de conciencia, de las interrogaciones sobre el camino recorrido

El poder y la verdad (1972), de Titus Popovici, marcó un acontecimiento no sólo de la dramaturgia, sino también en toda nuestra literatura. Esta vez la dramaturgia se encontraba en la vanguardia. Dos no-

[3] *Conferencia leída en Atenas sobre el futuro de la tragedia,* en CAMUS: *Théâtre, Récit, Nouvelles,* Bibliothèque de La Pléiade, págs. 1699-1709.

ciones fundamentales con respecto a las cuales se define la esencia de cualquier sistema político y social estaban ahora interpretadas ya no desde el punto de vista de unas ideas abstractas, desprendidas del espacio y del tiempo; al contrario, estaban consideradas con lucidez, valor y profundidad, desde la perspectiva de su modo concreto de comprensión dentro de la evolución de nuestra sociedad socialista. Si los términos de la confrontación eran abstractos, la acción se desarrollaba en el terreno de una realidad que iba a determinar el curso de la revolución socialista de nuestro país. Se realizaba una síntesis de envergadura artística entre las verdades general-humanas y la modalidad de ser éstas comprendidas por una sociedad definida histórica y espiritualmente. El teatro político rumano afirmaba su triunfo y los héroes ya no eran encarnaciones abstractas, sino personajes de un grande y profundo drama, en el cual aquéllos estaban comprometidos plenamente. Los año siguientes trajeron uno de los más interesantes movimientos en nuestra prosa, que se propuso realizar los mismos objetivos a través de novelas, escritas en su mayoría por una generación que tenía cuarenta-cincuenta años: *La cacería real* y *El emperador de las nubes,* de Dumitru Radu Popescu; *Galería con vid silvestre,* de C. Toiu; *Las aves* e *Iluminaciones,* de Al. Ivasiuc; *El gran solitario,* de Marin Preda; *Orgullos,* de A. Buzura; *El instante,* de Dinu Sararu; *Tres dientes delanteros,* de Marin Sorescu; la dramaturgia va a seguir la misma vía, debatiendo, a través de modalidades distintas, los problemas y las zonas-clave de nuestra vida. Pero no en el sentido de un *reflejo,* tal como esa noción había sido comprendida durante los años cincuenta, sino de un debate moral, de una confrontación dialéctica entre individuo y sociedad, entre individuo y su propia conciencia, entre individuo y la imagen que él se había hecho acerca del propio camino recorrido. Los dramaturgos, como también los narradores, hacen hincapié en «los momentos de crisis», cuando el individuo «descubre» la verdad sobre sí mismo, sobre los errores cometidos. El hombre se halla enfrentado con hechos que había pasado por alto deliberadamente o no, que había eludido con buena intención o que había simplemente ignorado. Paul Everac continúa en *El relevo invisible* y *Simples coincidencias* con las tres piezas-ensayo, en las cuales plantea un problema de primer orden no sólo en su teatro, sino también en su obra periodística—*la organicidad*—, y algo más tarde, con *El cuarto de al lado, La dote, Una mariposa sobre la lámpara, El lector de contadores.* Cada una de estas obras representa un acto de conciencia, cada una puede ser considerada como una meditación sobre la condición humana en el socialismo. Aunque el autor considera a su *Cuarto de al lado* como una pieza-ensayo, personalmente la veo integrada en la otra categoría de sus piezas, en la cual *la idea* resulta del conflicto dra-

mático propiamente dicho y no del debate entre personajes con una estructura más bien abstracta. Cada vez más, la dramaturgia de Paul Everac está tratando, por tanto, de penetrar en las estructuras características de nuestra existencia. Su personaje está situado en relación con el universo social y moral de hoy, y las relaciones en que entre-definen su actitud frente a un mundo con rasgos propios: el autor intenta no sólo sorprender el carácter específico de éstos, sino también establecer en qué medida son o no *orgánicos* y, sobre todo, en qué momento de nuestra existencia surgen las rupturas. El trata de definir la identidad moral y espiritual entre el hombre y el medio social. ¿*Cómo* y a través de qué vía se realiza esa identidad, cuáles son las fuerzas centrífugas y centrípetas que actúan a favor o en contra de su realización?

Si Paul Everac persigue la manera en la cual relaciones eternas se particularizan en destinos específicos a una realidad social, Dumitru Radu Popescu construye obras en las cuales lo real ya no tiene una estructura tan neta y concretamente definida. En su dramaturgia, como en su novela, él siguió la misma línea. Del realismo tradicional de *El verano de los oltenios*, al realismo poético de *Esos ángeles tristes, El gato en la Noche Buena, el Ave Shakespeare, El balcón*, sus personajes constituyen verdaderos símbolos, la expresión de unas actitudes de la vida. Cada obra de D. R. Popescu—como también sus novelas recientes—parte de una actitud justiciera en el plano moral. Cada una persigue la manera en la cual la responsabilidad social del hombre se ha materializado en circunstancias difíciles, dentro de las cuales éste asumió o no decisiones que podían evitar el mal o prefirió la expectativa, el silencio, la ambigüedad, la cobardía.

En la concepción de D. R. Popescu, esta idea justiciera no está perseguida por el mero amor a la acción espectacular en sí. Desde este punto de vista, sus obras teatrales no ofrecen lo que se llama una acción trepidante, ellas constituyen más bien debates llevados a cabo desde la perspectiva del descubrimiento de la verdad. El dramaturgo-narrador no se propone explicar los móviles morales, sociales y sociológicos que estuvieron detrás de los hechos solamente para castigar a un culpable o para descubrir un misterio. Recordar no significa una actitud vindicativa o una vuelta gratuita en el tiempo, sino un acto de grave responsabilidad social y moral. *La catharsis* no está provocada por el horror a los hechos relatados, sino por el sentido moral de la lucha desplegada para que lo ocurrido no vuelva a repetirse. Desde cierto punto de vista, la dramaturgia de D. R. Popescu proviene del teatro de Camus y conserva la misma estructura de debate e interrogación moral. La generación que sigue—y particularmente Iosif Naghiu—plantea el mismo problema de la confrontación, de la responsabilidad, buscando una síntesis

entre la manera realista y la ensayística. El comienzo lo había hecho en 1969 Ion Baiesu. La obra se llamaba *El perdón* y debatía con hondura y con maduro sentido psicológico un problema muy grave: el modo en el cual una actitud fanática, irreflexiva, podía tener las consecuencias más tristes para un hombre. La obra partía de la sustancia épica de una novela corta e interesaba, sobre todo, por la confrontación de los planos morales. Ion Baiesu está preocupado en su teatro por las rupturas que produce en nuestra existencia el cambio brusco de unas concepciones morales. Como en la prosa, el filón con los más fecundos resultados es el de la confrontación del presente con el presente convertido ya en historia. Aurel Baranga, en *La vida de una mujer,* realiza esta confrontación dramática, persiguiendo retrospectivamente el destino de una mujer, quien en 1950 fue víctima de una injusticia con consecuencias muy dolorosas para su existencia.

Es un camino que nuestra dramaturgia está siguiendo en los últimos años y cuyas direcciones principales hemos intentado destacar hasta aquí. La validez de una u otra de la direcciones artísticas no constituye todavía una operación del presente. Por ahora lo importante nos parece el hecho de que esa orientación está conquistando terreno y nuestro teatro se encamina cada vez más hacia sus propósitos esenciales: un factor colectivo de conciencia, un catalizador de energías morales en el sentido del desencadenamiento de aquellas grandes y fundamentales preguntas sobre la vida, un foro del debate público. Se están entrecruzando una multitud de direcciones en el drama rumano de hoy: algunas parten desde los mitos nacionales, otras desde las realidades inmediatas; algunas utilizan símbolos, otras personajes con una identidad social cierta; las hay que debaten ideas, constituyendo los personajes más bien reflejos de éstas o llegando a ideas a través del enfrentamiento de los hechos cotidianos.

Este paisaje tan diverso incluye, entre otros tipos de obras dramáticas, al que podría ser denominado *de costumbres contemporáneas,* y a través del cual se hace una radiografía del estado moral, del comportamiento social de los hombres de hoy. Paul Everac es el que desempeña en este dominio no sólo un papel de pionero, sino también uno de investigador agudo de la evolución de las relaciones sociales entre individuos, de las transformaciones surgidas en su modo de percibir al mundo. Una obra como *La dote*—presentada en la televisión—ha ocasionado un inhabitual eco de público, apasionadas discusiones precisamente debido a lo inédito del conflicto—el modo en el cual el torbellino de una vida calcada según los moldes del confort burgués puede tener consecuencias verdaderamente catastróficas sobre la familia surgida de los medios obreros.

La fecha de nacimiento de la «comedia de actualidad» está marcada por el momento preciso en que dejamos de reír únicamente de lo que *fue,* de lo que había pertenecido a la sociedad de ayer, para empezar al fin a reírnos de lo que *es,* de lo que nos pertenece, de las deformaciones morales de nuestra sociedad. Mirando al difunto mundo de los «chanchulleros», a sus malversaciones, a todo lo que era cómico en su grandeza y decadencia, habíamos olvidado que a nuestro mismo lado se hallaban burócratas, impostores, cobardes, camaleones, que ya no pertenecían al mundo de antaño, sino a nuestro propio mundo. Nos resultaba difícil reconocer que a veces eran nuestras propias criaturas, y puesto que nos hallamos al principio de un camino, retrasábamos el momento en que hubiéramos tenido que reír de nuestros propios defectos. En la tarde del 25 de febrero de 1954—habían transcurrido diez años de dramaturgia nueva—, *El cordero rabioso,* de Aurel Baranga, daba este paso valiente, trayendo al escenario, frente a los contemporáneos, no sólo la imagen de los héroes robustos y sin defectos de las obras de Mihail Davidoglu, sino también la imagen de los que empleaban con fines mezquinos los principios de la nueva sociedad. La obra fue comentada y saludada como «la primera comedia rumana de actualidad», lo que no significaba de ningún modo que *la comedia* hubiera ganado ya el partido de la afirmación. Y tanto menos la comedia que se proponía enseñar *la cara invisible* del mundo contemporáneo, la comedia que revelaba lo que nosotros quisiéramos que se quedara oculto, la comedia que desmitificaba la gravedad, que nos hacía reír de la solemnidad pretenciosa. La recepción de las comedias de Aurel Baranga fue, desde el punto de vista del público, inmediata y explosiva, lo que demuestra que ella ha respondido desde el principio a una necesidad social. Dos hechos obstaculizaron la afirmación de la sátira rumana postbélica. El primero está relacionado con la teoría de *lo típico*—que logró tener gran resistencia en este dominio, inclusive después de haber sido repudiada por los demás campos de la literatura—, que identificaba la parte con el todo, cualquier personaje cómico era considerado como exponente de la categoría socio-profesional a la cual pertenecía. De acuerdo con esa teoría, el personaje cómico no reflejaba sólo los rasgos de una persona, sino los de una colectividad que llegaba a ser profundamente ofendida: de aquí la reacción vehemente ante la siguiente comedia de Aurel Baranga, la *Siciliana* (1959). Era muy difícil escribir sátira cuando la crítica y la teoría consideraban que todo defecto individual tenía que ser particularizado, y su significado restringido hasta la aniquilación total del interés. Lo que llevaba también, inevitablemente, a la

anulación de la eficacia profiláctica de la comedia. El segundo obstáculo estaba relacionado con el «personaje positivo» de la comedia, que debía no sólo dar la réplica, sino también crear el contrapeso moral de las vilezas. En el clima desfavorable a la afirmación de la sátira, el significado de las comedias de Baranga sobrepasaba el valor intrínseco de cada obra, en parte. Porque el autor de *El cordero rabioso* ha creado no sólo lo que podríamos llamar *la costumbre de lo cómico,* sino que ha vuelto a demostrar la viabilidad de un género como factor de la conciencia social presente y nos ha enseñado a mirar con dignidad los defectos. Para ello fue necesario que cada obra significase un éxito perdurable. La comedia sólo existe como tal—y tantos teóricos del teatro se dedicaron a demostrarlo— en una sala repleta, y si esa sala expresa el consentimiento social materializado por la risa unánime. Mientras el efecto de la tragedia o del drama se representa sobre lo que está más escondido y más profundo en el alma humana, la comedia es una forma de descarga exteriorizada por la risa. La espontaneidad y la duración de la risa constituyen las leyes de la comedia, y sólo en función de su *desencadenamiento e intensidad* se puede constatar en qué medida el efecto social es real. Estas exigencias fueron plenamente satisfechas por las comedias de Baranga, quien concebía su obra desde la perspectiva de una función liberadora. La intriga se desarrolla siempre en un espacio socavado de egoísmo, cobardía, deshonestidad. Pero al mismo tiempo, en cada una de sus comedias existe aquel *cordero rabioso,* tranquilo, inofensivo, presentado bajo las más insignificantes apariencias, y es él quien trastorna bruscamente la situación. Se trata de un descendiente de los héroes de la comedia rumana de entreguerras—la más difundida familia literaria de aquel período y que tenía tantas afinidades con los personajes de Pagnol o Achard—. Con la diferencia de que en las obras de Baranga ese personaje se parece también a Bérenguer, el héroe de Ionesco. ¿Qué es lo que conserva el personaje de Baranga de la psicología de sus antecesores del período de entreguerras? En primer lugar, su honestidad, el deseo de no dejar nunca atrás «una sombra torcida». En segundo lugar, cierto modo «no práctico» de percibir los problemas materiales de la existencia. Su aparente despreocupación y no participación en la vida diaria constituyen un atributo de su intransigencia moral, de la firmeza de su carácter. Por eso ellos resultan *peligrosos* para los que se ocupan de combinaciones turbias y malversaciones. «El golpe» de teatro que Baranga utiliza como un maestro no es un simple subterfugio, sino cumple una verdadera función justiciera. Por eso, el espectador que otorga su presencia y da sus aplausos está plenamente vengado, puesto que ríe, en fin, de aquellos que le han producido a él mismo, más de una vez, irreparables daños morales, le han ofendido, han creado o mantenido

confusiones en la escala de los valores. De esta manera, la risa demuestra una vez más su función compensatoria y liberadora, la de portadora del buen sentido cívico.

Después de 1965 la comedia rumana empieza a conocer un proceso de diversificación. En Ion Baiesu y Dumitru Solomon se convierte más bien en *parábola,* abandona a veces el terreno de la realidad inmediata para elevarse a los valores generalizadores. Tanto Ion Baiesu (con *El tapiz)* como Dumitru Solomon (con *La mujer morgana)* regresan a las fórmulas aparentemente tradicionales de la comedia, sin ignorar, no obstante, todo lo que la comedia moderna había traído de nuevo, especialmente cierto desapego de lo concreto inmediato, al evitar una situación reconocible, del «pedazo de vida», un recurso de procedimientos y situaciones extremas, violentas, inesperadas, no en el sentido de los trastornos provocados por los humildes funcionarios de Baranga, sino del recurso a situaciones que parecen inverosímiles. Ya que se trata más bien de parábolas, los personajes representan arquetipos. Teodor Mazilu, por otro lado, ha practicado un humor atroz *(Ternura y abyección, Los tontos bajo el claro de luna,* etc.). Sus comedias desmitifican violentamente, empleando una gama de procedimientos que se parecen más bien al teatro de la crueldad, de una crueldad cómica, para la cual nada resulta inmaculado. El dramaturgo tiene una gran destreza en el manejo del disparate. Su ofensiva está llevada a cabo con atrocidad, y si Baranga conserva de la fisiología de la comedia clásica el tipo del hombre de bien, a Teodor Mazilu le atrae la figura del imbécil. Y éste presenta un enorme grado de peligrosidad social; a veces es sádico; su imbecilidad constituye una forma disfrazada de la agresividad social y humana. Sus comedias, carentes de aquella nota lírica tan intensa en Baranga, han sorprendido mucho más, incluso han intrigado por la exhibición de la abyección que Teodor Mazilu realiza con verdadero virtuosismo.

Los últimos años hicieron desaparecer cada vez más las fronteras entre drama y comedia. Efectivamente, Marin Sorescu, Dumitru Solomon (en su «trilogía antigua») utilizan los procedimientos de la comedia como principal modalidad de destacar la caracterología de los personajes. Pero si pensamos en la afirmación de Freud: «L'Esprit se fait; le comique se trouve et cela tout d'abord chez les personnes», observamos que en los casos mencionados se trata de una acción de la inteligencia, de una inteligencia que encuentra su expresión no en la situación cómica, sino en la operación de decantación lúcida de la vida y de valoración de la personalidad. La fusión entre drama y comedia aparece con acuidad en el teatro de Ecaterina Oproiu, cuya última obra,

Interviú, pertenece más bien al teatro-documento y se inscribe, desde el punto de vista de los procedimientos cómicos, en el perímetro de Aurel Baranga.

* * *

¿Puede tener este estudio un final? Categóricamente, no. Ante todo, porque no ha sido escrito con la intención de constituir un inventario de nombres y obras, un balance que tenga como punto final una fecha determinada. De las obras representadas durante más de treinta años, algunas ni siquiera han sido mencionadas. Hemos tratado simplemente de trazar algunas direcciones tal como han venido constituyéndose a lo largo de tres decenios. No una historia de las obras, no una presentación de los autores, sino más bien una meditación sobre ese concepto tan concreto, tan vivo y tan apasionado que se llama *la dramaturgia rumana contemporánea.*

VALERIO RAPEANU

Embajada de Rumania
MADRID

"LOVE STORY"

(inventio)

«... cuando lleno de odio y humillación abandono el espectáculo de los otros en esas oscuras salas, cines de aparentes exilios, zonas donde —acaso— morigera el tiempo su dolor por intermitentes espasmos, guiños desesperados...»

No, no es bueno este tono, aunque juraría que es cierto, padecido. Pero el relato pide verosimilitud, no autocompasión. No aludir la soledad, no mentarla, no intentar describirla. ¿Puedo hacerlo? ¿Sé acaso si está allí el hueco donde sopla el miedo? Mi editor quiere algo frívolo, a la moda. Pero ¿sospecha él que lo frívolo deslinda a veces en la tragedia, es el heroísmo de la vacuidad? No; él quiere otra cosa. Dice: «Escríbame un cuento de amor, Chávez; usted sabe qué quiero decir...; tenemos que competir con tanta prensa del corazón» (sí, sí, las tiernísimas sagas de lo cursi, de los malos lectores vernáculos de la Sagan, ¡oh musas!, o —peor aún— la fauna kitsch *de la «gauche divine», los traductores al dislate de las zonas que pertenecen a Corín Tellado). No pensarlo. Snobismo. Trabajemos, hagamos el texto. Un nudo de fulgor, una espiración, otro nudo que —hipérboles, hipérboles— compromete al universo. No, Chávez, no; la cosa es más simple: es el fin de mes, es la inflación, es tu condición de escriba, de cagatintas, de lameculos ancilar. En fin..., le escribiré un bello cuento de amor, señor Gran Editor, para usted, para su señora —beso su mano—, para su «penetración» en el mercado de la literatura femenina. Y perdone, señor, estas ironías baratas. Yo no soy así..., estoy cansado.*

(dispositio et elocutio)

Había trabajado una larga semana en el poema; durante los amaneceres transidos de esos días lluviosos, en la contigüidad de noches de feroz aridez. Esto fue posible gracias a la mejoría de la madre, su ingreso en una convalecencia si no dulce, llevadera como el orgullo de la feal-

dad. Ella parecía ahora casi feliz, acostumbrada a su ceguera como estaba. Con ademán victorioso mascaba sus tostadas del desayuno.

—Nunca me sentí mejor —decía.

Y él asentía, aliviado.

Parecía que la fiebre, al abandonarla, había olvidado sólo débiles estigmas: nuevas y grotescas preocupaciones por el amor —por el desamor— de su hijo. La fiebre le había regalado sueños donde Jorge era joven aún y era alegre, y ella lo veía crecer y planificaba bodas exornadas de leve erotismo y buen gusto. Aquel salón de boiserie clara, junto a la biblioteca, se abría a cócteles abigarrados en embriagadoras fêtes *de caducidad. Sueños de lo real; sueños de la ficción, del deseo; sueños del sueño. Cásate con Victoria; cásate con Silvina; cásate.*

El sábado escampó la lluviecita de noviembre.

—Este fin de semana no te quedarás en casa —dijo ella—. Yo estoy bien ya, seguro que sí, querido. ¿No telefoneó Adolfo? Eran tan amigos ustedes en cierto tiempo. ¿Qué ocurre, por qué no nos visita? Adolfo es tan gentil. Debes llamarlo.

—Saldré después del almuerzo, mamá. No te preocupes.

Pero el recuerdo de Adolfo le impidió trabajar durante las horas que precedieron a la comida. «No contarle a mamá que hace seis..., siete años, que no lo veo. Que está en Brasil; si aún vive allí. Viviendo con Fernanda. Te quedaste con ella. Con el calor de esos muslos verdaderos, reales; con su risa que acongojaba o exaltaba; con Fernanda. Y tuviste la crueldad de decirme una vez —¿recuerdas?: Bruselas, 1972, aquel congreso estúpido al que fuimos en representación del PEN Club argentino—..., me dijiste: 'Cambiaría toda mi vida (¡con ella, con F.!) por un solo verso tuyo; te soy sincero, te tengo envidia, querido Jorge; tu obra nos empequeñece'. Yo sonreí con la modestia retórica del caso y ya no me atreví a preguntarte por ella, pero la adiviné en tu carne, en la sombra de sus ojos oscuros que habían invadido los tuyos, celestes, a través de los años. 'Grandes amigos en cierto tiempo'. Mamá, mamá..., tu ceguera es absoluta, acaso cruel. Cuántos crímenes comete la inocencia.»

A las cuatro, la besó en las mejillas y bajó al jardín; salió a la calle. Había decidido caminar. «Eso me aliviará la tensión.» En otros tiempos poseía un ritual. Una responsabilidad por su imagen ante los otros. Como los adolescentes, buscaba agradar, repudiando esa debilidad. Se afeitaba con minucia mientras diseñaba imaginarios encuentros con hembras favorables. Pintoras de talento, una nueva Clea tal vez; escultoras de ambigua seducción; poetisas que aparecían ya seducidas por admiradas lecturas de sus libros. Mujeres ofreciéndose dichosas, lujosas flores que trizarían toda soledad hasta la muerte absolutoria. Pero tenía cua-

renta y ocho años y estaba semicalvo, y, como la madre, se opacaban sus ojos lentamente. Lo conocía la crítica, ese desconocer: «... acaso el mejor poeta de nuestro tiempo. Instrumenta la escritura en una ascesis deslumbrante, etc.».

La tersura de la tarde parecía apaciguar fachadas, transeúntes, vehículos. Derivó por la avenida que abrazaba, al este, el parque Las Heras. Cruzó el puente de parapetos recargados («cuánto énfasis traído de los pelos desde barrocos paradigmas europeos —pensó— para pasar este riacho de aguas sucias, agrandado arroyuelo sudamericano»). Al otro lado, la ciudad despertaba sus luces, se preparaba para la noche, que empezaría desde un candor púber, cuando se encendieran las farolas blancas frente a la Catedral, y habría de corromperse hacia un plasma de jazz, *de tango, de sexo, de lucidez y aun odio. Desfloración de la noche. Caviló sobre la posibilidad de refugiarse en un cine. Pero no, aún no quería huir tan precozmente: hoy sería valeroso y caminaría altivo y solo, impasible ante el infierno de las parejas bicéfalas, esos monstruos para mí, para mí que casi soy lo teratológico. «Tus tangos son criaturas abandonadas / que corren sobre el fango...», silbó o recordó por lo bajito. Le gustaba Manzi y silbaba a veces como lo hacen los niños cuando, compulsivamente, los enfrentan con la oscuridad, con la precariedad de la noche. Para darse valor. Pueril escudo. Transitaba pensando ese silbo, ese tango, pensando heterogéneas formas, llenándose la cabeza de sonidos, para cruzar —indemne— por los campos de fuego. Recitó para sí aquel viejo poema de los veinticuatro o veinticinco años, cuando la consolación por la filosofía parecía gloriosa. Ahora el texto llenaba su cabeza, se deformaba como un cáncer y le decía, fraternal, debieras haberte acostumbrado ya. Es lo menos.*

Caminó durante una hora, acaso dos, perdida la magnitud del tiempo. Vaciló un par de veces al cruzarse con vacíos taxis. Subo, se decía; es fácil: subo y digo lléveme a casa, y en diez minutos estaré allí, a salvo entre mis cosas, entre las palabras; escucharé a mamá respirar levemente y levemente deslizar sus yemas por el braille. Esa es mi vida, esto es rebeldía, tal vez pecado: odiar a los bellos seres que no piensan, los situados sí confortablemente en la densidad del mundo, en la carne que es fernanda poseída en zonas de gozo donde mi conciencia es sólo veneno, viento malhechor que deforma las bellas nubes, maldad que convoca preguntas innecesarias y lágrimas a sus ojos de inocencia animal.

Afantasmado, cruzó el centro de la ciudad, la luz electrónica de la propaganda, el voceo de los periódicos vespertinos que unía en un mismo río de información la variada raza de los hombres.

Acaso eran las nueve cuando desembocó en la plazuela desierta, acongojado por el gravoso peso de sombras del campanario jesuítico. Recordaba ese sitio, cercano a la universidad, transitado a menudo durante su juventud, pero que ahora respiraba con una cara nueva, desencarnada, abolidos los artificios teatrales —la fuente semivacía, el Amorcillo comido por el orín— se mostraba en su precariedad conmovedora de mero agujero insignificante entre los altos edificios indiferentes, un pasaje utilitario entre los sitios iluminados, victoriosos. Recordó un cuento suyo donde alguien moría en la soledad de una plaza de una ciudad extranjera, vencido por la lejanía del absoluto. No pudo evitar sonreír: «Mis recuerdos más entrañables no pertenecen a la realidad —se autocompadeció—. Y ya he llegado a plagiarme a mí mismo.»

Fue entonces cuando —como en las fábulas, como en los libros— la vio aproximarse hasta posarse a su lado, sonriente, ungida del alivio.

Supuso que era tierna, aunque su poca experiencia con otras hembras le negaba términos de comparación. Así, ella era única, y sus gestos, su voz, los primigenios, los que tal vez estaban diseñados para su alma desde el nacimiento del mundo.

Sus ojos eran grandes, acaso demasiado brillantes, pero bellos. Lo bañaban con su inefable promesa de contigüidad. Le preguntó su nombre sin recibir una respuesta clara; ella lo escamoteaba en mohínes lujosos que no agradaron al hombre. Un dejo ritual, de puesta en escena, tenían sus gestos. El trató de precisar el origen del malestar, pero no se trataba más que de la confrontación de lo real con caprichosos prejuicios suyos. Ella era seguramente inocente. Aunque hubiese preferido no ver esa incoherencia entre su edad real, su nombre real y sus modos de expresarse. Parecía, por momentos, una mujer muy vieja que procuraba comportarse como una niña, inestable, juguetona, perversa y candorosa.

Estuvieron así hasta la medianoche: intercambiando recuerdos, breves risas, ademanes de cariño; flirteando, reconociéndose. Antes del amanecer, rodeados por el viento de la ciudad apaciguada, él se irguió. «Vendrás conmigo a casa —le dijo—; vivirás allí.» Y ella no mostró sorpresa. Misteriosamente, sus gestos se acoplaban a la voluntad del hombre como entornos necesarios.

Llegaron a la madrugada; la madre dormía. El equipaje de la extraña resultó leve: fulgurosas tramas, los instrumentos de tejer.

—¿Con quién conversas en tu cuarto, Jorge? Escuché anoche vuestras risas, esa música...

Dos semanas más tarde él trató de explicárselo.

—No escribiré más, mamá —le dijo—; me gustaría que pudieses comprenderlo. Tú, pese a tu ceguera y tus años, tienes tus recuerdos... la vida con papá. Yo mismo tengo de él una imagen hermosa. ¿Recuerdas esa mañana que viajábamos de Dover a Calais, cuando él debía encargarse de su nueva misión en el continente? Tú estabas tan bella, en cubierta. A esas cosas me refiero: son tuyas, madre; son tuyas... Yo sólo puedo nombrarlas, me comprendes; quiero tener mi propia sustancia, quiero decir...

Probablemente fue aquel el último diálogo entre ambos, que tan pocas veces habían dialogado en sus vidas. El comenzó a desayunar, comer incluso, en sus habitaciones. La ceguera había quemado hasta la curiosidad en el alma de su madre y la anciana no hizo preguntas. Parecía —incluso— desdeñar todo probable encuentro con la extraña. Sólo procuró, inicialmente, esbozar un retrato imaginario a partir de los rasgos del gusto de la desconocida escogiendo esa música que no decaía, repetitiva, obsesionante en algunos adagios que tan poco compatibilizaban con sus risitas ahogadas. Una semana más tarde, en un encuentro casual, la anciana supo que también su hijo era ya un extraño, aunque no atinó a resolver si ello le causaba dolor; rápidamente declinaba y estaba demasiado vieja y anhelante de la muerte para que la vulneraran incertidumbres terrestres. Si hubiese podido ver habría percibido —acaso— una inefable degradación en el rostro del hijo y el contraste paradojal de una sonrisa alucinada, de inhumana excitación.

Veinte días, tal vez un mes, después el correo trajo la invitación.

—Debo viajar, mamá —le dijo desganadamente—; estaré fuera pocos días. Te cuidarán como siempre, nada se modificará... Y en cuanto a ella, no te preocupes; nada necesita, te lo aseguro. Yo regresaré lo más pronto posible, verás; los fastidiaré pronto con mis conferencias. Ojalá pudiera excusarme, pero quién iba a saber...

La casa quedó sola y se apagó la música. El silencio sobresaltó momentáneamente a la madre. «No parece que haya nadie en esas habitaciones —le dijo a la mujer de la servidumbre—; tal vez viajaron ambos, finalmente.»

El lunes se sintió casi recuperada de su reciente enfermedad y la renacida fortaleza la izó del sillón de costumbre. Conocía con minuciosa memoria la disposición de todo mueble y objeto de la casa; en la sala, en las habitaciones, aunque por hábito se precedía del bastoncillo blanco: antenita vibrante, movediza, elástica, reconocedora de la vastedad del ámbito con su movilidad orgánica, acaso demasiado sensitiva.

Mientras transitaba por el jardín se recordó a sí misma niña aún,

feliz en aquella misma atmósfera de luz tibia. La casa había sido de sus padres.

El involuntario recuerdo la acongojó, y giró, retomando el senderito hacia la casa. Por allí, en la zona donde suponía crecían las rosas, caía nuevamente la música, fluía de las contiguas habitaciones del hijo. «Ha vuelto», pensó, aunque en seguida se dijo: «No, no es él; es ella, que no ha viajado. ¿Acaso se avergüenza de mí, pobre mujer; acaso es tímida que no se atreve a bajar conmigo?»

Nadie respondió a los golpecitos de sus nudillos. Ensayó un par de amables frases, pero no hubo respuesta. «Tendré que abrir la puerta, tal vez está enferma; sí, eso es, somos unas inconscientes dejándola sola.» La puerta, sin llave, cedió dócil a la débil mano.

—Buenos días —llamó—; le ruego que perdone mi indiscreción, pero estaba muy preocupada, mi querida... Conteste, por favor... ¿Acaso le sorprende mi ceguera? ¿No le habló Jorge de ello?

Al callar escuchó el furtivo deslizarse, rasguido de uñas sobre sedas, aunque no taconeo, no pie descalzo. La desconocida estaba allí, sin duda. Si forzaba el oído podía percibir sus pulmones o un ruido similar. Aparentemente, se negaba a hablar, en un incomprensible silencio. Si la extraña estaba enferma era su deber ayudarla, pero parecía querer ocultar su voz, su nombre, quién sabe por qué hipocresía, por qué envilecimiento. La inusual situación comenzó a asquear a la ciega. Giró por la habitación, enarbolando el bastón, que temblaba, tocando aquí y allá. En el trayecto hacia el balconcito tropezó con una masa blanda, almohadones. Los golpeó, irritada, para abrirse paso. A partir de ese instante la estúpida bien podía morirse si quería, que ella no movería un dedo. «¿Qué clase de chusma es ésta? Almohadones tirados, el piso pringoso... ¿Es que ha derramado por todo el dormitorio sus viscosas cremas?»

(resolutio)

El viernes del regreso llovía copiosamente, tarareaba el agua en los viejos techos, todo sonido se disolvía en la humedad. La madre escuchaba sólo el intermitente llanto, las blasfemias del hombre, su odio quejoso y aniñado. Nada pudo comprender hasta la mañana siguiente, cuando su empleada, entre las náuseas, le narró la ceremonia del jardín, el entierro de la araña que —involuntariamente— la madre ciega había herido de muerte con la aguda punta del bastoncillo.

—Sólo quise apartar los almohadones, Julia —balbuceó.

—Nunca los hubo en esa habitación, señora —dijo la mujer.

El hijo se aisló hasta fines de diciembre. Retomó la escritura, no ya como padecimiento, sino como recuperación y acción. Rescate de la más íntima memoria de esos abrazos perdidos, que tanto religaban. Deliberada acción de ofensa hacia el vago rostro que, a veces, transparentan las cosas y los seres.

«El poema documentará tan hermoso amor, procurará preservar para siempre su temblorosa forma: indeleble, oscuro vómito sobre la alba nieve —anotó—... / la fósil huella de un dinosaurio / permite reconstruir la Historia / El recuerdo de un amor perdido / sólo provoca en nosotros / una débil sonrisa / etc.»

CARLOS HUGO MAMONDE

Colón, 14, 1.°, of. 2
MADRID-10

N
O
T
A
S

Y

COMENTARIOS

Sección de notas

ALGUNOS ESCORZOS COMPARATIVOS DE LA POETICA DE GONGORA Y GARCIA LORCA A TRESCIENTOS AÑOS DE DISTANCIA

A los trescientos años de la muerte de Góngora, en 1927, Dámaso Alonso, García Lorca y un grupo de poetas honran su memoria en un acto que, esencialmente, es un reconocimiento de la vigencia del poeta cordobés. Los nombres de los participantes están ya incorporados a la historia de la literatura española. Rememorando el homenaje, dice Dámaso Alonso que «como un grito en medio del tiempo, está allí clavada la generación: en un acto positivo de fe estética: homenaje a don Luis de Góngora» [1]. Estos poetas descubren en Góngora virtualidades y logros que tienen semejanzas con las que existen en su propia circunstancia poética. En un lejano pasado, Góngora debió renovar la estética literaria renacentista; el lenguaje poético y los temas mostraban signos del deterioro y la sensibilidad del Renacimiento enfatizaba ahora lo manierista barroco. La generación de Lorca, por su parte, debe superar los caminos del Modernismo. Las innovaciones de este movimiento serán los elementos básicos para su transformación, al igual que para Góngora lo había sido el mundo renacentista. Por ello dice acertadamente el poeta Dámaso Alonso que al rendir el homenaje a Góngora no rompe con la tradición. «El culto a Góngora lo trae a España Rubén Darío, y él lo aprende en el simbolismo francés» [2].

En este artículo se intenta iluminar la estética de Lorca en su significado con relación a Góngora. El primer testimonio de esta vinculación espiritual está en la conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», que dictara Lorca en el citado homenaje. A través de su análisis y de análisis poéticos es posible constatar que Lorca se sintió identificado con Góngora en cuestiones tan trascendentales como la renovación estética, problemas de técnica de la metáfora, la imagen y, en general, en su deseo de desrealizar la realidad. Al respecto dice Dámaso Alonso: «Góngora venía a favorecer el culto por la imagen, la ambi-

[1] DÁMASO ALONSO: *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1952), pág. 184.
[2] ALONSO, pág. 184.

ción universal de nuestros anhelos de arte y el enorme intervalo que queríamos poner entre poesía y realidad» [3].

Lorca señala los verdaderos límites de la dificultad gongorina, su dominio técnico y, más esencialmente, su modernidad.

Con la perspectiva del tiempo, hoy resplandecen aspectos que Góngora actualizó: la creación de metáforas; ciertas asociaciones reiterativas que se aproximan al símbolo; la novedad de su sintaxis; el vocabulario; el remozamiento del mito. Luego de trescientos años de olvido y oprobio, esta conferencia, como veremos, alcanza el rango de confirmación de la vigencia de Góngora. Por la voz del poeta habla la admiración de muchos otros que, pasado ese momento inicial de comunión espiritual, irían a recordarse unidos, aunque sus caminos siguiesen distintas direcciones, como es natural. Así, el propio poeta Dámaso Alonso que, escalpelo en mano, iría analizando y repristinando, como en un acto de amor, cada verso gongorino, crearía una poesía que fluye por ajenos cauces que se resisten a toda vinculación con los principios artísticos del neogongorismo.

La conferencia sobre Góngora de Federico García Lorca alcanza ciertos perfiles de manifiesto poético, sin que exista la expresa intención de darle este carácter, pero contiene tanto autoanálisis y autocrítica, evidente o soterrada, que es obvio que Lorca habla de su experiencia como poeta cuando analiza la experiencia de Góngora. Dice Jorge Guillén que Lorca, al hablar de Góngora, pensaba en sí mismo, y prueba de ello es que al hablar de la experiencia poética con relación a Góngora tacha del texto de su conferencia: «lo sé por experiencia propia», y prosigue: «Tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo» [4]. Concluye que es este el momento en que el poeta debe seleccionar con lucidez y no dejarse llevar por la facilidad de su genio.

Todo poeta tiene sus admiraciones y rechazos en relación con la producción en el género de su interés; sobre aquellas levanta la arquitectura de su arte, su inspiración y ciertos elementos de técnica, a veces levemente transformados. Lorca admira la lucidez y conciencia de su arte que posee Góngora. En su teoría poética, Góngora se envanecía de su dificultad docta, y más aún si ésta había redundado en que «nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina» [5].

Góngora logró, con esfuerzo y duende, como diría Lorca, cimas ja-

---

[3] ALONSO, pág. 185.

[4] JORGE GUILLÉN: *Federico en persona* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1959), pág. 49.

[5] LUIS DE GÓNGORA: *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Mille y Giménez e Isabel Mille y Giménez (Madrid: Aguilar, 1972), pág. 896.

más alcanzadas en la poesía española. *Las Soledades* es un buen ejemplo de ello.

Cada vez es más evidente que Lorca sometía a su duende a dura disciplina. Dice Roque Esteban Scarpa, refiriéndose a esta lucha de Lorca por la excelsitud artística: «El poeta ha vivido su poesía también como un duelo a muerte de número y locura, sintiéndola como un don, como un fuego en sus manos, que ha de trabajar con oficio y duende» [6]. Pero es el mismo Lorca quien nos evidencia esta exigencia autocrítica que depura el manantial espontáneo de su inspiración desbordada: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios—o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema» [7]. Esto lo afirmaba en 1932. En 1927, en la citada conferencia, aludía a esta conciencia alerta frente a la depuración de la creación poética. El poeta, dice, «se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto» [8]. En este quehacer consciente la lucha por la expresión es dramática: «Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus fáciles que quieren llevarnos a los halagos populares sin sentido estético y sin orden ni belleza» [9]. Y para enfatizar esta labor silenciosa y consciente agrega más adelante: «El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre» [10]. Por otra parte, la búsqueda de un metro apropiado a su inspiración y adecuado al temple de ánimo plasmado en el poema se le plantea como un problema difícil, especialmente en un poema largo. Lo señala: «Pero ¿cómo mantener largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota, toda su importancia, se le convertía en épico al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido. Góngora elige entonces su narración y se cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada» [11]. Esto es lo que supera el poeta en el *Romancero gitano,* auténtica poesía y, como tal, según las propias palabras de Lorca en una carta a Jorge Guillén, fruto «del amor, esfuerzo y renuncia-

---

6 Roque Esteban Scarpa: *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961), pág. 86.

7 Federico García Lorca: *Obras completas.* Recopilación y notas de Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1966), pág. 167.

8 Lorca, pág. 74.

9 Lorca, pág. 74.

10 Lorca, pág. 75.

11 Lorca, pág. 81.

miento» [12]. Guillén, comentando la ligereza con que se ha calificado al *Romancero gitano* de pintoresco, disiente con estas palabras: «Nada de Andalucía pintoresca; Federico García Lorca no quiso nunca ser pintoresco. El surtidor, no: la forma justa» [13]. Lorca se decide por el metro corto, pues piensa que le permite mayores posibilidades de expresarse con ingravidez y modernidad. No obstante, cuando su tema le exige mayor gravedad *(Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poeta en Nueva York)* mezcla ambos metros. Además, usa los versos de arte mayor en canciones y sonetos. Sobre este problema del cauce métrico de su poesía había meditado profundamente. «Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado con la forma del romance, porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad» [14]. En otra parte de la conferencia adjunta mayor información sobre sus conclusiones con relación al verso corto: «El verso corto puede ser alado. El verso largo tiene que ser culto, construido con peso» [15]. Consciente de que el romance narrativo yacía semiagotado desde su último maestro, el Duque de Rivas, y que el comunicar anécdotas suele conspirar contra la perennidad, se confirma en su idea de evadir lo referencial anecdótico, que es, en suma, lo que admira en Góngora, de quien dice: «Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables» [16]. Para su obra de madurez se decide por una solución ecléctica, ni demasiado lírico que se desvanezca el texto y sea música, canción, ni demasiado narrativo que sea una prolongación del romance típico. Su instinto poético lo guía hacia la fusión de ambos para dar origen a un fruto nuevo. «Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*» [17].

El homenaje de la generación poética de García Lorca reivindica a Góngora y deja implícita su vigencia como poeta moderno. «Hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y la discusión ya un poco vergonzosa en torno a su gloria» [18]. El estilo virtuoso y el profundo lirismo del lenguaje figurado, especialmente de *Soledades* y *Polifemo,* producen aún una sentida sugestión. La maestría relevante de Góngora es su elaboración metafórica. Lo confirma Lorca con tierna sinceridad: «Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos, espe-

---

[12] GUILLÉN, pág. 50.
[13] GUILLÉN, pág. 50.
[14] LORCA, pág. 1805.
[15] LORCA, pág. 83.
[16] LORCA, pág. 67.
[17] LORCA, pág. 1805.
[18] LORCA, pág. 62.

rando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora» [19]. En este mundo imaginado que proyecta al lector a ignotas e ingeniosas asociaciones en cadena, hasta llegar al descubrimiento del símil, Góngora prefirió de todas las virtudes plásticas, la pictórica. En un poema con el tema del «Carpe diem» el goce del color es destacado como suma y cima en el último verso: «Goza, goza el color, la luz, el oro» [20]. Confirma aún más esta predilección con el predominio de metáforas basadas en el color y las imágenes plenas de sugestión colorista, elaboradas con sentido pictórico, esto es, con contrastes y mezclas de colores. Las tonalidades corresponden a una voluntad de transfigurar los objetos; su recreación desdibuja sus contornos en una atmósfera impresionista; esto es especialmente válido en las *Soledades, Polifemo* y en el retrato de Tisbe en la *Fábula de Píramo y Tisbe:*

> Luciente cristal *lascivo,*
> *la tez, digo, de su bulto*
> *vaso era de* claveles
> *y de* jazmines *confusos* [21].

El poeta expresa que la tez del rostro de Tisbe es lozana, blanca y sonrosada, e incitaba a la lascivia; los tonos son luminosos y el rojo del clavel se superpone al blanco del jazmín.

Sobre la predilección gongorina por el color, Dámaso Alonso ha insistido con especial énfasis: «Nadie más colorista que el poeta cordobés» [22]. Por su parte, García Lorca subraya el carácter visual de la poesía. En su plasticidad a veces están las formas y los colores intensificados con un profundo dramatismo que refleja un claroscuro psíquico. La presencia de lo oscuro frente a lo blanco en tintes sombríos que aluden a la muerte es reiterativa. En el poema «Reyerta», luego de producirse la riña entre dos gitanos, la presencia de los ángeles, como nubes negras de funestos presagios, son mensajeras de la muerte; traen la blanca mortaja, fría como la nieve:

> Angeles negros *traían*
> pañuelos *y agua de* nieve.
> Angeles *con grandes alas*
> *de* navajas *de Albacete* [23].

[19] LORCA, pág. 66.
[20] GÓNGORA, pág. 450.
[21] GÓNGORA, pág. 204.
[22] DÁMASO ALONSO: *Góngora y el Polifemo* (Madrid: Gredos, 1967), I, 161.
[23] LORCA, pág. 428.

En esta atmósfera violenta de gitanos, el ambiente mítico se produce por la presencia de los ángeles, pero éstos son fúnebres, de color negro, color que aparece contrastado con el blanco que, en la poesía de Lorca, aparece asociado a sudario o mortaja. Esta significación figura intensificada con la presencia de la navaja, que, junto con el cuchillo y el puñal, simbolizan la muerte en la poesía lorquiana. Por último, producida ya la muerte de Juan Antonio el de Montilla, se alude a su cuerpo exánime, pálido y desamparado, con su herida mortal en las sienes: «su cuerpo lleno de *lirios* / y una *granada* en las sienes» [24].

Góngora había expresado la palidez y frialdad que va cubriendo, poco a poco, el cuerpo de los amantes muertos:

Hermosa quedó la muerte
en los lilios *amatuntos*
que salpicó dulce hielo
que tiñó palor venusto [25].

Los amantes son los lilios, lirios, de Venus, que van enfriándose y palideciendo lentamente.

Antonio Lara Pozuelo, en un registro del adjetivo, concede al adjetivo *negro* la más alta frecuencia en el *Poema del cante jondo* [26]. Gustavo Correa, por su parte, analiza la intensificación de lo trágico a través de la presencia de «símbolos en que entra el color negro» [27]. Así, en una antropomorfización de la guitarra, el sollozo de ésta transmite el sollozo de las almas perdidas:

Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar mariposas,
que flotan en su negro
aljibe *de madera...* [28]

En «El paso de la seguiriya»:

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla... [29]

[24] Lorca, pág. 429.
[25] Góngora, pág. 213.
[26] Antonio Lara Pozuelo: *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca* (Barcelona: Editorial Ariel, 1973), pág. 177.
[27] Gustavo Correa: *La poesía mítica de Federico García Lorca* (Eugene: University of Oregon Publications, 1957), pág. 17.
[28] Lorca, pág. 314.
[29] Lorca, pág. 299.

Las *mariposas negras* (nubes), metáfora cósmica, se asocian a malos presagios, y la *muchacha morena,* antropomorfización de la seguiriya, va rodeada de un girón de niebla, cuyo blancor anticipa la connotación funesta, como por una serpiente, también un signo de connotación maligna. Todos estos signos y el hecho de ir por el cielo conceden al tratamiento del tema una categoría supraterrena. El estribillo «tierra de luz / cielo de tierra» [30] presenta una identificación de las propiedades distintivas de cielo (claridad, altura) y de la tierra (oscuridad gris, gravidez). Es una tierra que tiene algo de luz del cielo y es un cielo que participa de las características de la tierra. Es, en suma, una fusión ambivalente y cielo y tierra se confunden. Muy próximo es este intercambio de valencias coloristas al que se produce en los versos de Góngora: «montes de agua y piélagos de montes» [31]. Góngora se refiere a las sombras del crepúsculo en el horizonte sobre el mar, una masa indistinta de montes y olas en la incierta luz.

Con esta reiteración de palabras, metáforas o símbolos, cuyo significado se asocia a la muerte, al silencio, la nada, Lorca logra crear la *superatmósfera,* como él llamaba a esta región donde el poema permanece incontaminado de lo perecedero y es una sola presencia, sin anécdota ni color local, pero con sugestiva grandeza. Lo cósmico mítico es el medio más eficaz para llegar a la creación de la *superatmósfera.*

Consciente de los peligros de su capacidad creadora maravillosamente imaginativa y de su continuado esfuerzo por hacer poesía para la eternidad, Lorca concibe en lo musical una fuente poética que sirve a este propósito esencial. En una declaración algo antirromántica y antimodernista, confiesa: «Odio el órgano, la lira y la flauta. Amo la voz humana. La sola voz humana empobrecida por el amor y desligada de paisajes que matan. La voz debe desligarse de las armonías de las cosas y del concierto de la naturaleza para fluir su sola nota. La poesía es otro mundo» [32].

El sentido musical de Góngora es tan agudo como el lorquiano; recurre a aliteraciones, paranomasias y al ritmo interno; la sintaxis está siempre estructurada sobre el valor fónico musical: «infame *tur*ba de noc*tur*nas aves, / *gimiendo* tristes y *volando* graves» [33]. El significante enfatiza el significado. Lo musical, como lo pictórico, coadyuvan a crear la atmósfera desrealizada de que hemos hablado. En poemas del *Cante jondo,* la «pena cósmica» del ritmo de la guitarra se identifica al ritmo del agua y del viento. Son estos poemas viñetas dramáticas de

[30] LORCA, pág. 299.
[31] GÓNGORA, pág. 635.
[32] GUILLÉN, pág. 50.
[33] GÓNGORA, pág. 620.

tintas oscuras; el sentimiento de soledad, de dolor y muerte, alcanza gran sugestión por las metáforas antropomorfizadoras: « ¡Oh guitarra / corazón malherido / por cinco espadas! » [34]

La luz, el color, el sentido musical, son de importancia fundamental en la poesía de ambos poetas andaluces, pero sus valores generalmente tienen un registro en un plano figurado, en cuya búsqueda Lorca reconoce la genialidad de Góngora: «Sus finos sentidos como esclavos sin color le obedecen a ciegas y no lo engañan como a los demás mortales. Intuye con claridad que la naturaleza que salió de las manos de Dios no es la naturaleza que debe vivir en poemas, y ordena sus paisajes analizando sus componentes» [35]. El secreto de este hallazgo se basa, según Lorca, en que Góngora «se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico» [36]. No de otro modo construye Lorca su poesía más lograda. Gustavo Correa ha señalado como característica de su poesía la «permanente transformación de la realidad en un mundo de sostenida traslación metafórica, la manifiesta estilización y elaboración de las imágenes, la presencia continua de ciertos símbolos arquetípicos que se revelan como la cristalización de un caudal poderoso de energía poética con arraigue en formas espirituales de milenaria procedencia» [37].

En relación al lenguaje figurado, la metáfora mitológica, tan común en Góngora, tiene un interesante desarrollo en Lorca. En el *Libro de poemas,* la aparición del mito casi no ostenta disfraz, pero en su obra de madurez cada vez más procuró renovarlo, aludiéndolo para intensificar algo vital y en forma ambigua y sugerente. Lorca cita, en su conferencia, nueve fragmentos de poemas gongorinos que tienen como parte esencial el mito y su transformación creadora. Al respecto, señala: «No se contenta con citar el mito, sino que lo transforma o da sólo un rasgo saliente que lo define» [38]. Esta estilización del mito aparece también en Lorca. Lo corrobora Rafael Martínez Nadal: «Toda la obra de Lorca proclama su obsesión por las metamorfosis mitológicas» [39]. Y en otra parte añade: «Tal vez sea Lorca el poeta contemporáneo con capacidad para absorber y hacer suyos un número mayor de símbolos

[34] LORCA, pág. 298.
[35] LORCA, págs. 74-75.
[36] LORCA, pág. 67.
[37] CORREA, pág. 2.
[38] LORCA, págs. 77-78.
[39] RAFAEL MARTÍNEZ NADAL: *El público y comedia sin título* (Barcelona: Seix-Barral, 1978), página 245.

mitológicos tradicionales. Cierto es que pocas veces emplea los primeros de manera consciente y culta de Góngora, ni de la forma más superficial, pero no carente de interés, de Rubén Darío» [40]. Góngora a menudo cita metáforas astrológicas de fuente zodiacal. La alusión a Tauro alcanza gran majestad en *Soledad primera:*

Era de el año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo—,
luciente honor del cielo
en campos de zafiro pasce estrellas [41].

Este lenguaje figurado de fuente astrológica contiene una perífrasis alusiva a Júpiter, raptor de Europa: «el mentido robador de Europa». Se alude al mes de abril, mes de la primavera. La forma de media luna de los cuernos del toro es una imagen reiterativa en la poesía de Lorca. La luna es en su poesía un símbolo de muerte y fatalidad, y a menudo aparece aludida por el cuerno del toro. En «Casida del sueño al aire libre» la metáfora mítica cósmica tiene una compleja elaboración: «La *niña* finge un *toro* de jazmines / y el *toro* es un sangiento crepúsculo que brama» [42]. *Niña,* metáfora que encubre el plano real *luna nueva,* con forma semejante al cuerno de un toro, pero de color blanco, «de jazmines». El toro está en el cielo «sangriento», porque está rojizo de arreboles crepusculares. Desvanecido el arrebol, el cielo es un elefante, y la luna, imagen obsesiva, es ahora el colmillo del elefante:

Entre el jazmín y el toro
o garfios de marfil o gente dormida.
En el jazmín un elefante y nubes
y en el toro el esqueleto de la niña [43].

El sol, como símbolo masculino erótico del calor fecundante, aparece en la poesía de Góngora a menudo con la alusión mitológica a los caballos del carro del sol. Los caballos en Lorca son muchas veces símbolo de la pasión sexual, cuya sed no logra saciarse o cuya inquietud es perturbadora. Otras veces son símbolo de muerte, seguramente por el fuerte enlace entre Eros y Tanatos, existente en su poesía. En Góngora vemos a los caballos del carro del sol despidiendo humo y fuego; su vigor y brío exultantes. Su aparición crea la atmósfera de exaltación

[40] Martínez Nadal, pág. 268.
[41] Góngora, pág. 634.
[42] Lorca, pág. 571.
[43] Lorca, pág. 571.

que pondera la pasión del cíclope Polifemo, en los momentos en que va a iniciar su canto amoroso; en esos mismos momentos, el amor de Acis y Galatea se habrá consumado:

Su aliento humo, sus relinchos fuego
—si bien su freno espumas—*ilustraba*
las columnas de Etón, que erigió el griego
do el carro de la luz sus ruedas lava,
cuando de Amor el fiero jayán ciego... [44]

El mito de Apolo es transformado por Lorca; la experiencia de Dafne que se convierte en laurel para huir de la persecución erótica de Apolo es realizada por el hablante lírico del poema «Manantial»:

Yo me incrusté en el chopo centenario
con tristeza y con ansia.
Cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra y de nostalgia [45].

Góngora a menudo trata este mito aplicado a casos de esquividad femenina. Apolo es siempre un signo masculino que alude al sol e implícitamente a la hermosura de las formas apolíneas.

Tanto Lorca como Góngora elaboran una poética de raíz sensorial; sus temas son la naturaleza, el amor y la muerte; la técnica de ambos se basa preferentemente en el lenguaje figurado; y, más aún, ambos elevan sus arquitecturas poéticas sobre el mito. Enlazando estas correspondencias está la enorme presencia de lo ancestral histórico y étnico de Andalucía. Dentro de esta dirección, Góngora poetiza al moro, al altivo abencerraje, a la mora de arrogante belleza, en una delicada idealización. Según esta poetización, el moro es siempre bizarro, valiente, cortés, buen amante, esposo ejemplar, generoso, de apostura varonil, extraordinario jinete en su corcel árabe. De haber tenido Lorca la Granada que vio Góngora, tal vez también hubiese idealizado al moro. Hubiese también admirado el pasado de fiereza guerrera que canta Góngora en el romance «Entre los sueltos caballos» [46] o a los gallardos moros del ágil romance que canta al valeroso guerrero y apuesto caballero Hacén, enamorado de Belerifa, la hija de Ali Muley:

Famosos son en las armas
los moros de Canastel,
valentísimos son todos,

[44] GÓNGORA, pág. 628.
[45] LORCA, pág. 274.
[46] GÓNGORA, pág. 70.

y más que todos Hacén,
el Roldán de Berbería,
el que se ha hecho temer
en Orán del castellano
y en Ceuta del portugués... [47]

La gallardía del moro ciertamente corresponde a una poetización del personaje. En tiempos de Góngora, el moro desempeñaba oficios humildes, generalmente manuales, y era subestimado por la sociedad vigente. Por otra parte, como sabemos, Federico García Lorca entronizará para siempre la figura del gitano en el acervo poético español.

A través de esta visión romántica, las figuras del moro y del gitano no envejecen y, en su entusiástico acento vital, su esplendor aúna lo epícureo y lo apolíneo. Tanto el moro como el gitano son seres cuya libertad natural los hace epónimos trágicos de un erotismo herido por la fatalidad, por la opresión y por la muerte. La melancolía que emanan sus figuras emerge de su pasado definitivamente abatido por el tiempo. Ambas razas, desraizadas, dislocadas de su historia y de los credos de su tribu, ostentan el melancólico resplandor de las postrimerías. Su presente, cercado de enemigas fuerzas, magnifica, por contraste, el escondido cauce de su individualidad.

Dentro de este aspecto, el gitano está amenazado por las fuerzas de la coerción social, cuyas sombras de «charol», personificadas en la Guardia Civil, se contraponen, bipolarmente, al encanto de lo espontáneo y libre. Asimismo, el moro, descendiente de los moros vencidos, en continua zozobra, por su religión, costumbres y trabajo, ocupaba una posición desvalida frente al cristianismo vencedor. Este moro y su pasado heroico y trágico despiertan en Góngora la urgencia de borrar sus estigmas y hacerlos partícipes de una realidad poética que los une—en la grandeza de su gesto—a la clara estirpe de los califas.

Ha dicho Emilio García Gómez que los árabes «eran finos y veloces como flechas, pero de corto alcance: se embotaban en las dunas del desierto natal» [48]. En estas palabras se alude a una mentalidad relativamente primitiva que podría hacerse extensiva, al parecer, con mayor propiedad, al gitano, por su proverbial mitificación del mundo circundante, su religión transformada en superstición y la plasmación de un arte simple.

Por último, «Preciosa y el aire», poema cuyo tema tiene su punto de arranque en el mito sobre el viento, seguramente reminisencia del mito griego de Boreas y Orithyia, nos permite compararlo con el poe-

---

47 GÓNGORA, pág. 102.
48 EMILIO GARCÍA GÓMEZ: *Poemas arabigoandaluces* (Madrid: Espasa-Calpe, 1959), pág. 19.

ma 384 [49] de Góngora del mismo tema. Ambos poemas presentan una enunciación narrativa de carácter amoroso mítico, que podría dividirse en tres partes: 1.ª, acoso sexual del viento; 2.ª, ensayo de lucha de matiz erótico, y 3.ª, fuga de la muchacha.

El poema de Góngora está escrito en silvas. En los versos de la primera parte una muchacha huye veloz cuando escucha el ruido del aquilón o viento huracanado. Se pondera la ligereza grácil de su figura:

entre la yerba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta,
con ligereza tanta,
huyendo va... [50]

Hay una antítesis entre la frágil y temerosa figura femenina, que Góngora llama «corcilla», y el «Aquilón» poderoso. Este viento es proyección del hablante lírico, como se descubre más adelante, cuando se menciona que la muchacha o ninfa va huyendo no del viento, sino de él: «huyendo va de mí la Ninfa mía». El Aquilón gongorino corresponde a San Cristobalón, alusión a San Cristóbal del santoral cristiano, protector de los viajeros, cuyo nombre, por su forma aumentativa, modificado por el adjetivo subjetivo *desnudo,* queda intensificado en su connotación erótica agresiva.

Los árboles, las hierbas, aparecen como elementos de la naturaleza, donde el soberbio Aquilón puede ejecutar sus iras. También la presencia del agua, tercer elemento, es común a ambos poemas.

La segunda parte es la más significativa: el viento logra llegar al cuerpo de la muchacha y con mucha sensualidad anuda sus cabellos (en el poema de Lorca el viento casi le da alcance en su agresiva y sexual persecución). Dice el poema gongorino:

El viento delicado
hace de sus cabellos
mil crespos nudos por la blanca espalda
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,
donde no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve,
(...)

---

[49] GÓNGORA, pág. 566.
[50] GÓNGORA, págs. 566-567.

y así, en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos [51].

Dice el romance de Lorca:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.
Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento hombrón la persigue
con una espada caliente [52].

En la tercera parte vemos que la posición del hablante lírico es de adhesión a Preciosa, a quien incita que huya del lascivo perseguidor:

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
(...)
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes [53].

Por último, el honor de la gitana está preservado por la protección de los tres carabineros y por la casa del Cónsul de los ingleses. Allí, el inglés, otro personaje que aparece en este epílogo, le da «un vaso de tibia leche», simbólicamente contrastado a «una copa de ginebra», que aludiría al aroma del amor en la «copa» de los deseos. Preciosa rechaza esta forma epicúrea y se bebe la leche tibia; prefiere quedarse espiritualmente unida a su infancia, a su pureza incontaminada.

En la tercera parte del poema gongorino, ya resignado el hablante lírico a deponer su persecución, por ser ésta superior a sus energías, se lee:

y viendo que en mí mengua
lo que a ella le sobra,
pues nuevas fuerzas cobra,
apelo de los pies para la lengua [54].

Deja de usar los pies en la persecución y hace uso de la lengua; parece así enfatizar el poder persuasivo del lenguaje; la voz, la palabra, suelen ser las mejores armas del amante.

---

[51] GÓNGORA, pág. 567.
[52] LORCA, pág. 427.
[53] LORCA, pág. 427.
[54] GÓNGORA, pág. 567.

No huyas, Ninfa,
Enfrena, oh Clori, el vuelo,
pues ves que el rubio Apolo
pone ya fin a su carrera ardiente [55]

En esta parte del discurso poético vemos que la mujer huidiza e imposible se transforma en Clori, una mujer más real, si bien la circunstancia poética la identifica con Dafne. Apolo simboliza aquí el ardor erótico.

Góngora concede más desarrollo al símbolo de la esquividad y temor femeninos, como fuente de paralización del ritmo vital y ulterior muerte:

ninfas (...)
por cuyo trato esquivo
nuevos conoce hoy día
troncos *el bosque y* piedras *la montaña*
(...)
la siguió ninfa, y la alcanzó madero [56].

El mito antropomórfico de ambos poemas coincide, pero en el caso de Góngora el hablante lírico se identifica con el viento. Las metáforas de Lorca (luna de pergamino, cristales, anfibio sendero, lenguas celestes) son más abundantes y están destinadas a crear una atmósfera mítica. En Góngora se mantiene la adecuación mítica de la selva umbrosa donde el viento llega y atemoriza a la «corcilla», que en la tercera parte será comparada con Dafne, por huir del acoso del viento, como ésta lo hizo de Apolo. Su lenguaje se mantiene en un nivel culto. Lorca, en cambio, introduce en la última parte del poema, a manera de epílogo, una serie de estrofas cuyos versos están próximos a la prosa. Incluye expresiones prosaicas cotidianas: «Preciosa, llena de miedo»; «Asustados por los gritos / tres carabineros vienen»; «El inglés da a la gitana / un vaso de tibia leche»; «Y mientras cuenta, llorando, / su aventura a aquella gente». Por otra parte, introduce el verso « ¡Míralo por donde viene! », que procede literalmente de una saeta tradicional.

Góngora y Lorca presentan correspondencias sugestivas; ello no significa, en modo alguno, que sean estrictamente semejanzas. Ambos buscaron la trascendencia con igual desvelo. Lo que en uno fue ascética contención, en el otro fue puñal y grito. Por este tono exagerado en virtud de su poderoso lenguaje, dice Pedro Salinas que si «Quevedo

[55] GÓNGORA, pág. 567.
[56] GÓNGORA, pág. 568.

emplea a ratos el estilo de agresión satírica, el de Federico es de agresión lírica»[57].

En ambos animó la fe enorme en la capacidad del hombre de apoderarse de la naturaleza. En Góngora, con el deseo de conocimiento y sabiduría; Lorca, ya casi de vuelta de esa primera aventura, con el deseo de adentrarse en el misterio del hombre y de la vida y descubrir una respuesta de autoafirmación individualista, que proclamase su derecho a develar las heridas íntimas del sentimiento, pero en un lenguaje «exento de congojas comunicables».—*ALICIA G. WELDEN (Department of Romance Languages. University of Alabama. P.O. Box 1963. Alabama 35486. ESTADOS UNIDOS).*

BENALMADENA Y EL CINE DE AUTOR

El cine está en crisis, como se advierte todos los años desde los tiempos de Méliès y Pathé; pero esta vez los agoreros parecen tener algunas razones de peso: el vídeo está transformando las relaciones entre filme y espectador, reforzando de la mano del televisor la masiva uniformización del negocio del espectáculo. Y, sin embargo, todavía las revoluciones técnicas y la facilidad de manejo de los nuevos aparatos de registro de la imagen, pueden dar a los creadores insospechados recursos expresivos y una independencia progresiva frente a los complejos sistemas de la producción tradicional. Esperemos que así sea.

En cuanto a los festivales, también sufren transformaciones ante la diversidad de opciones que presenta una industria fragmentada y muchas veces (como en Estados Unidos) sometida a ciertos poderes multinacionales, para los cuales «el entretenimiento» es tan sólo un sector pequeño dentro de sus complejos negocios. Ello ha llevado a algunos a recordar con nostalgia a los tiranos de otrora: los Zukor, Goldwyn, Mayer, Skouras y demás *tycoons* de Hollywood: éstos, por lo menos, sabían algo de cine, era su oficio.

Convertidos en enormes mercados persas, como Cannes, o especializados en infinitos renglones, los festivales de cine tratan a veces de recordar las glorias del pasado: los *fans* apiñados ante las puertas de los palacios del film para ver a sus estrellas favoritas. Ahora éstas han envejecido, como sus admiradores, y el fanatismo colectivo, juvenil,

[57] PEDRO SALINAS: *Ensayos de Literatura Hispánica* (Madrid: Aguilar, 1958), pág. 351.

se ha derivado a los espectáculos musicales de *rock* o las discotecas. Otros certámenes apuestan a la calidad, cada vez más difícil de obtener en una producción mundial que tiende a la mediocridad o se ata en las redes de las grandes compañías, que siempre vieron los festivales como un medio de promoción para sus películas.

Entre todas estas ferias de vanidades o de intereses, la Semana de Cine de Autor de Benalmádena (Málaga) mantiene, desde hace trece años, una línea de seriedad y rigor ampliamente reconocida. De ese modo, ha dado a conocer en España una serie de realizadores y cinematografías ignoradas o que no tenían acceso comercial.

Esta línea, cada vez más difícil de sostener (casi todo está descubierto, en la competencia particular que sostienen los festivales de todas partes), debe afirmarse, aunque sea necesario recurrir a laboriosas investigaciones. Este año, por ejemplo, hubo dos cinematografías situadas fuera del circuito habitual: la de Filipinas, que sólo había llegado a Francia (Annecy), y la del cine chicano, implantada en la comunidad de origen mexicano que vive en los Estados Unidos. Asimismo hubo una muestra personal dedicada al notable cineasta mauritano Med Hondo (que reside en París...), otra consagrada al director mexicano Paul Leduc y una atractiva retrospectiva del famoso actor norteamericano Douglas Fairbanks. La parte central, que, como de costumbre en Benalmádena, fue competitiva, pero donde votan los espectadores, reunió obras actuales de numerosos orígenes, provenientes de quince países. Fue en esta sección donde se apreció la mayor falta de obras inéditas, ya que el interés de vender hace que la mayoría de los productores se inclinen por el «gran mercado» (Cannes) o por los otros festivales poderosos, como Berlín, Venecia o Moscú.

El «panorama hoy»

Se abrió esta sección central de la Semana de Cine de Autor con dos filmes documentales (este mismo género se ponía en cuestión) de Agnés Varda, la cineasta francesa que estuvo en los orígenes de la *nouvelle vague: Murs, murs* y *Documenteur*. Agnés Varda, que comenzó en 1956 con *La pointe courte,* siempre ha unido el sentido dramático con el buceo en los hechos, lo cual la llevaba a un documentalismo muy especial, que se aleja de la crónica *(Du coté de la côte, Opéra Mouffe).* Luego realizó largometrajes «de argumento», como *Cleo de 5 a 7* (1962); *Le Bonheur (La felicidad,* 1964), donde también se penetraba psicológicamente en la realidad cotidiana, y más recientemente, *L'une chante et l'autre pas* (1976), lúcido estudio de dos mujeres.

Murs, murs (1980), es, como dice Agnés Varda, «un auténtico documental», una especie de *collage* insólito donde descubre inéditos aspectos de Los Angeles: su «otro lado», donde multitud de gentes se expresan a través de murales pintados en muros y tapias. *Documenteur (Documentira)* comienza en el punto que deja *Murs, murs,* sobre el gran mural de una carretera. Es la búsqueda de identidad de una mujer (la misma que narra el filme anterior) y su niño. El filme existe entre la imagen y el sonido, sobre sus emociones y las palabras que dicen la mujer, el niño y los otros. Fascinantes ambos, muestran la capacidad renovada de Agnés Varda para *ver* detrás de las cosas, por encima y más allá de ellas. Por eso no es un documental, es un *documentira,* como ella dice, que insinúa esa inquietante ambigüedad de lo real-visible. La misma Agnés Varda presentó sus filmes.

En el extenso lote de obras que siguieron a esta sesión inicial cabe destacar el siempre interesante aporte japonés, representado este año por tres películas: *Eijanaika,* de Shohei Imamura; *Zigeunerweisen (aires zíngaros),* de Seijun Zuzuki, y *Les fruits de la passion,* de Shuji Terayama.

El año pasado, Benalmádena dedicó un amplio ciclo a Shohei Imamura, uno de los directores más originales del cine actual (el Festival de Rotterdam, en un referéndum, lo colocó entre los diez realizadores más interesantes del momento), y ahora exhibió *Eijanaika,* un extenso y apasionante filme reciente (1981). Imamura encara un período histórico crucial para el Japón: 1866, cuando se producían grandes disturbios populares en el marco de una lucha entre los poderes imperiales y los gobiernos locales, en tanto el país se abría a las influencias modernas, con la llegada de buques norteamericanos. El relato es una trama abierta a varias historias paralelas, de un erotismo muy desenfadado, con líneas diversas que parten de la llegada de Genji, que ha permanecido seis años en Estados Unidos y a su regreso descubre que su esposa ha sido vendida por su familia a una red de prostitución. La picaresca, el humor y la sordidez de este fresco abigarrado no se evade del trasfondo real: un pueblo sometido secularmente a la tiranía de los *shoguns,* que por primera vez advierte la posibilidad de una vida distinta. Un filme realmente notable.

También posee un atractivo particular *Zigeunerweisen,* de Seijun Zuzuki [1]. Situada a fines de los años treinta, esta historia de dos profesores (uno bastante normal y occidentalizado, otro con aire demoníaco de poseso) se hace muy compleja, uniendo una elíptica historia de amores cruzados con elementos sobrenaturales o parapsicológicos. Aún

[1] El curioso título, «Aires gitanos», proviene de un disco del violinista Pablo de Sarasate, que se convierte en una especie de *leitmotiv* para los protagonistas.

más sofisticada y llena de erotismo es *Les fruits de la passion,* el filme más reciente de Shuji Terayama, el vanguardista cineasta japonés que se había iniciado con *Tirad vuestros libros, vamos a la calle. Les fruits de la passion* es una coproducción con Francia, basada en la novela de Pauline Reague, *Retour a Roissy.* Este curioso *cocktail* de erotismo oriental y occidental, acompañado por las sutilezas plásticas de Terayama, es la historia de un *amour fou* muy especial: un pacto une a sir Stephen y su joven amante; él la lleva a una casa de prostitución, «la casa de las flores», como se llamaba en China a estos prostíbulos, para que entregándose a todos, puedan ambos vivir un amor absoluto. A esta historia se une, en el fondo, la actividad revolucionaria china, la que en los años veinte comenzó la lucha contra las concesiones extranjeras, como Shangai y Hong Kong.

Para Terayama, sin duda, la rebelión de lo imaginario, ejemplificada en el erotismo, es mucho más compleja que la revolución política, «que no es más que un aspecto de la revolución», como ha dicho el mismo realizador.

En esta esfera de las transgresiones, también resultó especialmente atractivo el filme *Montenegro (perlas y cerdos),* realizado en Suecia por el gran cineasta yugoslavo Dusan Makavejev. Makavejev, que no está exiliado de su país, pero que suele buscar de cuando en cuando otros horizontes *(Sweet Movie* fue una coproducción franco-germana-canadiense), recibió en Harvard —donde daba un curso de cine en la Universidad— la propuesta de hacer una película en Suecia. El resultado en este punzante examen de un matrimonio sueco enfrentado de pronto (es decir, la que se enfrenta es la mujer) a una situación insólita: la vida de un grupo de inmigrantes yugoslavos. En este caso, el trasplante de estos inmigrantes a la ordenada vida sueca representa, entre otras cosas, irracionalismo, humor, borracheras, salvajismo y —sobre todo— una vitalidad rotunda.

Por supuesto, el sentido del filme apunta a que la pasión puede ser mucho más gratificante que la razón. Pero la historia no es tan simple como eso: la convivencia humana, tan frágil, aparece aquí como una esperanza fugaz. Tanto los prósperos y apagados suecos, como los desvalidos, vitales y misérrimos yugoslavos, sufren en el fondo las mismas ausencias. Están aislados en el engranaje de una sociedad indiferente y vacía. De allí quizá surgen las reacciones extremas de la protagonista, que tanto destruye el objeto de su pasión como a los miembros de su propia familia rutinaria. *Montenegro* es un filme que no desmiente el humor corrosivo y poético del autor de *W. R., los misterios del organismo.*

Cabe anotar la presencia, *rara avis,* de un filme encantador, lleno

de optimismo y alegría. Algo tan extraño en el cine actual que parecería imposible, a menos que fuese irreal o falso. *Tijeretazos (Postriziny),* de Jiri Menzel, no es ni una cosa ni la otra. Tiene el sólido humor checo, y aunque es un canto al amor a la pareja y a las virtudes de la excelente cerveza del país, su nudo central es una personalidad femenina muy atractiva y libre. Hay que advertir que el relato abarca cierto período de tiempo, la década del veinte, que verá aparecer cambios en las modas y en las maquinarias... Sin alcanzar la altura de *Trenes rigurosamente vigilados,* Menzel consigue un filme bello y estimulante, casi una fábula, pero muy vital.

En cuanto a la representación de la Unión Soviética, debe admitirse que fue mejor que de costumbre. *Valentina,* de Gleb Panfilov, es un sutil retrato femenino, que además se ubica en un ambiente campesino —una remota población situada en torno a una usina eléctrica siberiana— pintado con colores que parecen muy auténticos. Esta cotidianeidad no es muy común en el habitualmente ampuloso cine soviético «con mensaje», y está expresada con emotiva sencillez.

Oblomov, una novela clásica decimonónica de Ivan Gontcharov, es el nombre asimismo de su protagonista, que se convirtió en un símbolo de la abulia y la incapacidad de actuar. *Varios días de la vida de Oblomov* es un filme notable de Nikita Mijalkov, aunque a veces pesa en su discurso el origen literario. La vida y los amores de Oblomov, siempre frustrados por su inveterado cansancio, alcanzan en el relato una entrañable dimensión humana, al tiempo que se sitúan en una soberbia evocación de época —ya se sabe que el cine ruso es más convincente cuando pinta el siglo XIX— y llevan un ritmo amoroso que se ajusta muy bien al tema. Este filme obtuvo el primer premio del público (el segundo fue para *Tijeretazos,* y el tercero para *Eijanaika).*

El resto del lote fue muy abigarrado y no siempre novedoso. Llamó la atención un filme iraní —*En defensa del pueblo*— porque era un documental con material poco conocido y bien montado que analizaba los antecedentes de la revolución, comenzando por el juicio a un poeta y un cineasta, ambos ejecutados por un juez militar del Shah. Incluye acontecimientos recientes, como la toma de la embajada americana y el fracaso de la misión de socorro enviada por Carter. El director de este filme projomeinista es Rafigh Pooya, que obtuvo su grado en la Universidad de Los Angeles (producción cinematográfica), en 1981.

Se vio asimismo *Cerromaior,* el excelente filme portugués premiado en Huelva en 1981, y tres filmes brasileños de irregular valía, comenzando por *Cabaret Mineiro. Ato de violencia,* de Eduardo Escorel, y *O homen que virousuco,* de Joa Batista de Andrade (ya visto en San

Sebastián), completaron el panorama latinoamericano, junto con *La guerra necesaria,* de Santiago Alvarez (un documental cubano extenso y con material de valor histórico, pero demasiado apologético), y *Beto Nervio contra la noche del mundo,* de Miguel Bejo.

Este filme argentino, terminado en Francia, merece una información. Miguel Bejo ya había dirigido el satírico *La familia unida esperando a Hallewyn* (1971), relato de factura *underground* sobre las expectativas que despertaba en Argentina, en esa época, la posible vuelta de Perón. *Beto Nervio...,* que toma personajes de historieta (el detective Nervio, impostación artificial del detective privado a lo Marlowe), y Supermán, se introducen en la vida real a través de un caso de asesinato, que poco a poco se extiende a una vaga y misteriosa represión.

Al parecer, estas alegorías atemorizaron a ciertos miembros del equipo, entre ellos al actor que interpretaba a Ricardo Wagner..., y el filme fue denunciado. Terminado en forma esquemática, con muchas lagunas, el filme llega a Francia junto con su director. Con la ayuda del cineasta Völker Schloendorff, se monta una versión que difiere bastante del proyecto inicial. Tanto por falta de material como por un cambio de enfoque ante los hechos. Porque el inicial relato basado en el mundo del *comic,* se convirtió en una historia que, con sus dramáticas sugerencias y lagunas previsibles, representa un caso singular de obra artística vulnerada y modificada por la circunstancia política y la censura, de la cual debe arrancarse hacia el exilio.

Die Beruhrte (La mujer marcada), de Helma Sanders-Brahms, era esperado con interés, dados sus antecedentes. Pero esta historia de una esquizofrenia muy especial (es un caso real, según la directora) no alcanza, a nuestro juicio, a representar convincentemente esta «divina locura» de la protagonista, que se entrega carnalmente a viejos, pobres y enfermos como una forma de encontrar a Dios en ellos. Por fin, la nota exótica estuvo a cargo de sendas películas de Sri-Lanka (Ceilán) y Thailandia. La más interesante fue la primera, *Baddegama;* es una crónica social ubicada en una aldea prisionera de las tradiciones feudales y la superstición; el relato es sencillo y sensible, con buena dirección de Lester James Peries, veterano director cingalés nacido en Colombo en 1919.

Ciclo personal Med Hondo

Mohamed Medoun Hondo Abid (Med Hondo) nació en Mauritania en 1936, y emigró a Francia en 1958. Allí conoció íntimamente —nos cuenta— el drama del exiliado del Tercer Mundo en los países desarro-

llados, que los recibían como mano de obra barata. Fue cargador en los muelles, cocinero y desempeñó asimismo otros diversos oficios. Se inscribió en un curso de arte dramático («dos horas diarias, mientras dedicaba otras quince a trabajar») y posteriormente se destaca como actor y director de escena. Su formación cinematográfica fue autodidacta («iba al cine y trataba de aprender el mecanismo»), hasta que en 1965 escribe el guión de *Soleil O*, que rueda con actores amigos los fines de semana, con medios muy austeros. Lo finaliza en 1969, y en Cannes-1970 se convierte en una verdadera revelación. Sigue siendo ahora uno de los testimonios más auténticos y profundos del trasplante producido desde los países negros del Tercer Mundo a los centros del desarrollo industrial, cuyo neocolonialismo sigue siendo tan sórdido como el antiguo. Lúcidamente, Hondo expone los problemas de la emigración y anticipa, con años de adelanto, el reflujo de la corriente, en cuanto los países europeos dejan de necesitar esa mano de obra barata y sin derechos.

Les Bicots nègres, vos voisins (1973) es otra acerba meditación sobre la vida de los trabajadores inmigrantes. Como el filme anterior, puede comunicarse tanto a los «nuevos esclavos del neocolonialismo», como a los propios trabajadores del mundo blanco, «que muchas veces los ven como una competencia, sin saber que su explotación es la misma, que tiene los mismos orígenes», como apunta Hondo.

En 1976, Med Hondo realizó un largo documental sobre la lucha del pueblo saharaui, *Nous aurons toute la mort pour dormir*, cuyo interés histórico y comprometido lo aleja cada vez más de la estructura del filme de ficción, aunque permanecen intactos su sentido dramático de la imagen y su trágica belleza.

West Indies (también denominada *Les nègres marrons de la liberté*, 1979) es una historia de los pueblos antillanos desde la antigua trata de esclavos hasta la moderna emigración, la esclavitud a través de un camino inverso... Pasado y presente se anudan en la casi brechtiana exposición del relato, que como forma es una verdadera comedia musical, pero que en su brillante estructura espectacular no oculta que es una definida sátira política, un punzante alegato anticolonialista. Al hablarnos de este filme, que muestra la introducción del africano en América a través de las Antillas francesas, Med Hondo recuerda que, «a pesar de las diferencias y las faltas de comunicación, es muy semejante la lucha latinoamericana contra los neocolonialismos económicos a la de los países africanos, igualmente explotados por los países que han edificado su riqueza con la sangre y los bienes naturales de los colonizados...».

Med Hondo es un cineasta lleno de vigor y expresividad, que vale

la pena conocer, sin caer en la tentación habitual de considerarlo desde un ángulo paternalista o exótico; el hecho de que realice sus filmes en Francia no ha domesticado su obra, que carece de esquematismos racistas o intelectuales.

Personal Shahid Saless

Curiosa y sintomática historia la de Sohrab Shahid Saless, nacido en Teherán en 1944, actualmente exiliado en la República Federal Alemana. Estudió arte dramático en Viena y cine en el Conservatorio Independiente de París. Entre 1968 y 1974 realiza 22 cortos y documentales para el Ministerio de Asuntos Exteriores del Irán, pero al ver que este organismo no está dispuesto a financiar largometrajes realiza el primero con una subvención destinada a un corto de veinte minutos. Rodado en dieciséis días con actores aficionados, llama la atención por su estilo austero y riguroso, de una simplicidad despojada. Se llamó *Yek ettefaghe sadeh (Un simple suceso)* y obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Teherán de 1973 y en el de Berlín de 1974. También su segundo largo, *Tadate biojan (Naturaleza muerta,* 1974), obtiene el Oso de Plata en Berlín. Para el mismo había organizado una cooperativa de filmación. Luego debe renunciar a un proyecto de filmar en un orfelinato de Teherán, y tal vez ese hecho y las dificultades políticas lo llevan a exiliarse en Alemania Federal. Allí ha realizado ya cinco films (de los cuales vimos cuatro), que junto con los rodados en Irán (cuyo estilo y fondo eran ya los mismos), lo han convertido en uno de los cineastas más notables (y más desolados) del panorama actual.

Con una rigurosa sencillez, Shahid Saless es el cineasta de la soledad y la incomunicación. Pero no se piense en la educada incomunicación de Antonioni... La pérdida de contacto entre los seres humanos (incluso padres e hijos) que se manifiesta en todos los filmes de Saless, no es sólo un problema psicológico ni psicopatológico. Hay aquí seres moldeados y destrozados por una doble soledad: ontológica y social, donde el mundo externo es el factor dominante.

Un viejo ferroviario, al jubilarse, debe abandonar la casa en que vivió treinta y tres años. Tras muchos años monótonos, las únicas cosas que lo unían a la vida desaparecen. Es como si nunca hubiese existido. Este es el tema de *Tadiate biojan. In der Fremde (En el extranjero,* 1974) muestra a un grupo de turcos que viven en un apartamento de Berlín Oeste. El sueño de todos es el mismo: ahorrar suficiente dinero para volver a su patria y llevar allí una existencia más humana



Med Hondo, en Benalmádena.



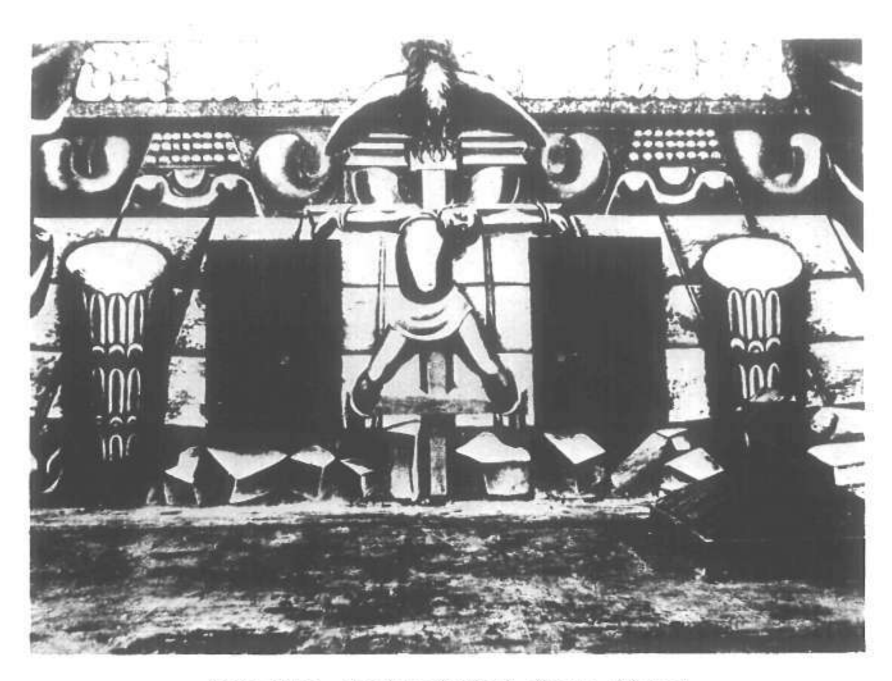
Jiri Menzel: «Tijeretazos» con Magda Vasáryová y Jiri Smitzer.



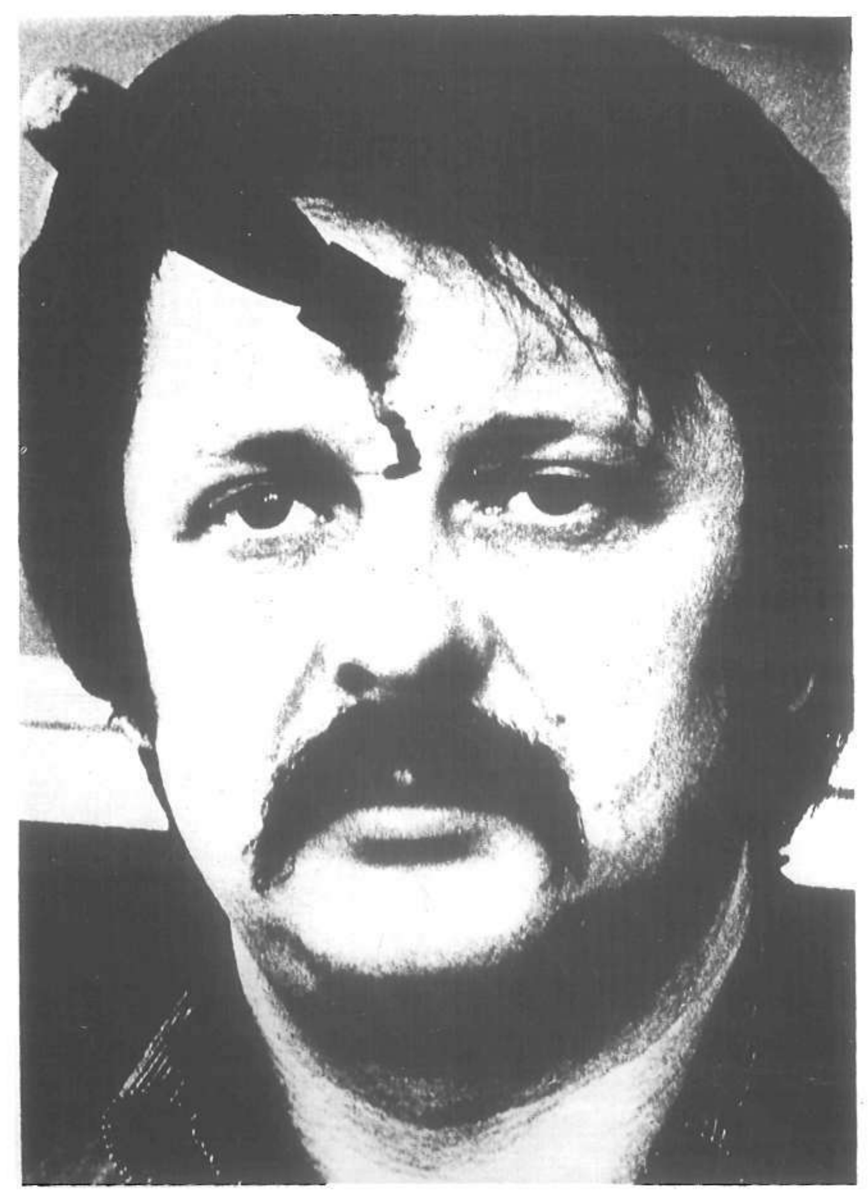
Med Hondo: «West Indies: Les nègres marrons de la liberté» (1979).



Nikita Mijalkov: «Varios días de la vida de Oblomov», con el actor Oleg Tabakov.



Barry Nye: «América tropical» (firme chicano).



Dusan Makavejev: «Montenegro».

que antes. El filme describe la vida cotidiana y las esperanzas de cada uno, pero no dice si conseguirán o no sus objetivos.

Reifezeit (Tiempo de madurez, 1975) ya no está interpretada por extranjeros. Sus protagonistas, un niño y su madre, son alemanes en Alemania... Pero están tan segregados como los demás. Se centra sobre la situación de un escolar que apenas se comunica y tiene problemas en el colegio. Casi no ve a su madre, que trabaja de noche. No trata a nadie, y lo mismo sucede con su madre o con su abuelo, que vive en feroz soledad egoísta. Al fin, el niño ve derrumbarse incluso los lazos tenues con su madre, al saber casualmente que es una prostituta. Escaso diálogo, planos distanciados y una punzante observación de la realidad, tan ascética como siempre, vuelven conmovedor este filme, aparentemente frío y objetivo.

Tagebuch eines Liebenden (Diario de un enamorado, 1976) es otra cosa que una historia de amor. Es el diario de un solitario, un esquizofrénico en potencia que espera constantemente a una novia. Sólo al final se descubre su fin, la muerte. El despojamiento de este filme, aterrador en su soledad, es aún mayor que el de los anteriores, si cabe. En *Ordnung (Orden,* 1980), la patología entra ya abiertamente en escena. El protagonista es un ingeniero en paro desde hace dos años, por diferencias con los representantes municipales. Vive sumergido en un silencio casi absoluto y no se interesa por nada. Sólo los domingos por la mañana, cuando todos duermen, sale a pasear por las calles vacías gritando *aufstehen* (levantaos). Por fin, su esposa le convence para que ingrese en una clínica psiquiátrica, a lo cual accede indiferente. Una mañana, se pasea por los pasillos gritando, en lugar de *aufstehen, «Auschwitz»...*

Por fin, el comportamiento anormal de Herbert (así se llama) se corrige. Se readapta en tal forma que deciden devolverlo a su casa, «listo para funcionar». En la clínica encuentran un poema firmado por él, pero que no recuerda y que atribuye a otro paciente:

Estoy tan fatigado
que duermo mil noches
y mil días.
Estoy tan fatigado
que duermo sin lecho,
sin manta,
no importa dónde,
sigo durmiendo.
Déjales decir
que hay un hombre que duerme
y no se despierta.

Ordnung, aún más que los otros, es un filme límite. Si todos los protagonistas de Shahid Saless están aislados en un mutismo aterrador; si los más recientes entran en la esquizofrenia o, más allá, se cierran al mundo, es por algo más que una enfermedad... El mundo, o la sociedad, están más enfermos aún, y la locura es una reacción ante ese abismo común. Seguramente este ciclo fue la mayor revelación autoral de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena. Saless es un cineasta excepcional, sin concesiones, que provoca sobre todo una angustia arrolladora. Es la incomodidad absoluta, si se busca un espectáculo para digerir en paz. Pero es también inolvidable.

Ciclo de cine chicano

Dentro de la compleja galaxia de las cinematografías iberoamericanas, el movimiento chicano es reciente y muy peculiar. Hay que recordar que los «chicanos» son los descendientes de los inmigrantes pobres mexicanos, que en gran número han pasado (y pasan) la frontera con E.U.A. El movimiento chicano creció en el marco de las luchas sindicales agrarias, pues la mayoría de los inmigrantes eran contratados —en condiciones injustas o simplemente ilegales— para las cosechas. Las actividades teatrales (Teatro Campesino) y cinematográficas han tratado de crear una conciencia cultural entre estos inmigrantes afincados en Estados Unidos, como parte de la lucha por afirmar sus derechos. El problema es complejo, porque esta identidad cultural, que los chicanos asocian, naturalmente, con sus orígenes mexicanos (en una mezcla, a veces confusa, de los elementos hispanos e indígenas precolombinos), está invadida por una protocultura aluvial de influencia sajona. De ahí el bilingüismo constante y las tensiones raciales y sociales entre la comunidad anglosajona, lógicamente más próspera, y la hispanoamericana. Las raíces históricas también son complejas: no debe olvidarse que la California actual fue antes hispana y que Texas, antiguo estado mexicano, fue segregado y luego anexionado por sus habitantes de extracción anglosajona.

Los filmes chicanos, por todo esto, suelen estar dedicados a la difusión de sus conflictos dentro del mundo del trabajo, a la rememoración de sus luchas y sus raíces culturales. Todo comenzó en 1968, realizando cortos que al fin pudieron introducirse en la televisión. Jesús Salvador Treviño, que estuvo presente en Benalmádena, es el productor, director y guionista más conspicuo del movimiento, tanto en films de televisión como de cine. En 1976 dirigió *Raíces de sangre,* un largometraje que expone conflictos sociales paralelos en México y en el lado esta-

dounidense, resueltos por la identidad final entre ambas comunidades del mismo origen. Fue producida por Conacine, una productora estatal mexicana. *Sequín,* documental sobre el héroe desconocido de la guerra de Texas con México, es otra obra interesante de Treviño.

Aunque, en general, estos filmes, la mayoría documentales, resultan un poco esquemáticos y elementales, sus proyecciones futuras son grandes y de efecto considerable. Su audiencia potencial —entre 16 y 19 millones de hispanoparlantes, en su mayoría chicanos— le asegura un porvenir dentro del cine de E.U.A., como voz de una minoría que ya es una cuasi mayoría en algunos estados del sudoeste.

El cine filipino

Otro mundo desconocido accedió a través de la muestra de Benalmádena. En Filipinas, el cine no es una tarea fácil, como explicó su director más conocido, Lino Brocka, porque los imperativos comerciales, la férrea censura y la influencia de culturas ajenas dificultan considerablemente la creación. Una docena de películas, en su mayoría pertenecientes a Lino Brocka, ilustraron esta situación.

Dentro de los límites de esta visión parcial —se supone que los filmes presentados constituyen la excepción, no la regla, en cuanto serían los que tratan de expresarse seriamente—, la impresión no es demasiado buena. La mayor hazaña de Brocka, por ejemplo, es colocar un fondo real —barrios miserables, pobreza, corrupción— sobre historias melodramáticas abigarradas, como único medio de aplacar a una censura que evita cuidadosamente las imágenes conflictivas. En este sentido, *Bona, Jaguar* e *Insiang* son estudios aproximados de estos conflictos, en los cuales Brocka dibuja un cuadro social que posiblemente pueda tener sentido en su propio ámbito. Pero el filme más interesante, entre los que hemos visto, es *Ganito Kami Noon, Paano Kayo Ngayon,* de Eddie Romero. Ubicado en 1898, es a la vez una comedia romántica, una historia picaresca y un filme histórico. Las vicisitudes de un joven pobre que accede a una herencia, se muestran sobre el telón de fondo del fin de la dominación colonial española y el comienzo de la ocupación norteamericana. El filme es a la vez *naif,* complicado, rico en observación, y sin perder el motivo dominante del cine filipino, el melodrama posee una apreciable capacidad de análisis histórico.

Personal Paul Leduc

El conocido cineasta independiente mexicano Paul Leduc estuvo también presente en Benalmádena. Se proyectaron sus obras más conocidas: *Reed, México insurgente, Etnocidio* (que sigue siendo su mejor filme) y varios cortos. Asimismo, se proyectaron los más recientes, un documental sobre El Salvador *(Historias prohibidas de Pulgarcito)* y su reciente *Complot petróleo: la cabeza de la hidra.* El primero es un documental informativo, y el segundo, una serie de televisión. Ambos condicionantes hacen que el elemento reflexivo —la mayor virtud de Leduc— quede postergado.

Recuerdo de Douglas Fairbanks

Benalmádena suele incluir en cada edición una retrospectiva dedicada a algún realizador o actor famoso. Se recuerdan, por ejemplo, las excelentes muestras sobre la obra de Buster Keaton o Harry Langdon. Este año le tocó el turno a Douglas Fairbanks, el legendario actor americano de la época muda. El ciclo fue regocijante e incluía una de sus obras mayores, *El ladrón de Bagdad,* que dirigió el gran Raoul Walsh. Asimismo se proyectó *El pirata negro,* de 1926, que estaba prácticamente perdido y que se rescató en su original procesado en color. Este cromatismo es aún rudimentario, como es natural, y Fairbanks optó por una gama suave de verde y marrón, ya que el procedimiento era bicolor. Aunque el director es Al Parker, la influencia directa del actor en la realización es evidente y notable. Símbolo de la aventura, la proeza física y el romance, Fairbanks perdura sorprendentemente, porque sus filmes poseen un humor tan fresco y vital como en su época.

Final

El cine español, en Benalmádena, no suele tener mucha suerte, quizá por tácticas comerciales, puesto que los productores siempre optan por enviar sus filmes más importantes a los festivales grandes y competitivos. Este año, la contribución fue débil: *Còpia cero,* de José Luis Pacheco y Eduardo Campoy, es un intento ambicioso, pero frustrado, de reflejar el drama de un viejo director de cine en decadencia. La película alterna esa historia con otra: el propio filme que está rodando el protagonista. Una idea interesante, que no llega a equilibrarse.

Una serie de cortos —los grandes olvidados— cerró la sección es-

pañola, que también dedicó un ciclo a la obra de Jaime Chavarri, el director de aquel excelente documental que se llamó *El desencanto*. Por fin, cabe señalar que pese a sus problemas económicos, logísticos y geográficos (el Palacio de Congresos de Torremolinos es un ámbito ideal, pero demasiado aislado), la Semana de Cine de Autor de Benalmádena es una muestra de enorme interés, que une el rigor, la independencia frente al mundo del comercio fílmico y el descubrimiento de zonas de cine poco exploradas.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

¿HAY UN SURREALISMO HISPANOAMERICANO?

La pregunta ha asaltado los oídos de los estudiosos más de una vez. Recientemente coinciden algunos textos en su persistencia hacia este interrogante, por lo que conviene prestarle la atención debida, aunque sea para reafirmar la vacilación ante un fenómeno que por lo visto se desmadra de cauce y no tiene suficiente con la perspectiva que muchas veces se emplea. ¿Es Paz un surrealista? Así se preguntaba Jaime Alazraki en una inconformista ponencia ahora incluida en las actas de uno de los últimos congresos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, bajo el título de *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España* [1]. Es sencillamente el mismo interrogante que se hicieron casi todos los ponentes: ¿Existió alguna vez un surrealismo hispánico? Debe admitirse que esta vacilación tiene unos efectos positivos. La experiencia con respecto al «realismo mágico» en la literatura hispanoame-

[1] *Philadelphia: University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 1978, 161* páginas. Edición a cargo de PETER G. EARLE y GERMÁN GULLÓN. El cuestionamiento y la búsqueda de unos fundamentos estéticos más sólidos es la tónica de la casi totalidad de las ponencias. RODRÍGUEZ MONEGAL completa algunos de los aspectos indagatorios con respecto al realismo mágico y su confusión con el *surrealismo, y nos permitimos remitir al lector a* nuestra introducción dedicada al problema en el volumen colectivo *Narrativa y crítica de nuestra América* (Madrid, Castalia, 1978, págs. 1033, especialmente 14-16), y el pionero artículo de ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVERRÍA titulado «Isla en su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico» *(Revista Iberoamericana,* 86, enero-marzo, *1974, 9-63). Algunos juicios generales sobre el congreso y ponencias* dedicados al realismo mágico, pueden verse en nuestra reseña a *Otros mundos, otros juegos,* en edición de DONALD YATES (Lansing, Michigan State University, 1975, 427 págs.), publicada en *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama, XII, 3 octubre 1978, págs. 468-469). Otros críticos cuyas ponencias se incluyen en el volumen editado por EARLE y GULLÓN se aplican a analizar aspectos particulares (MARIO RUIZ sobre Centroamérica, ESTUARDO NÚÑEZ sobre el Perú, JOSÉ EMILIO PACHECO sobre México, ALFREDO COUTINHO sobre el Brasil). En el apartado dedicado a autores en particular, destacan los trabajos de KEITH MCDUFFIE: *César Vallejo y el humanismo socialista* vs. *el surrealismo,* donde se nota la confluencia con otro reciente texto sobre el poeta peruano, *César Vallejo y el surrealismo,* de JUAN LARREA (Madrid, Alberto Corazón/Visor, 1976), donde el crítico español desemboca sus polémicos escritos a lo largo de treinta años y que tiene su cima en la contestación a los trabajos de COYNÉ. RENÉ DE COSTA se encarga de delimitar el problema de HUIDOBRO, y ALFREDO ROGGIANO estudia la obra del poeta argentino ENRIQUE MOLINA.

ricana creo que podrá aplicarse en este caso. La mera repetición de clisés no lleva a parte alguna y el reiterar etiquetas como el «surrealismo latinoamericano» o el «surrealismo en el mundo hispánico» puede quedar reducido a traspasar consignas huecas de generación en generación. Por tanto, la aparición de textos que en principio cuestionan la existencia de un movimiento o escuela creo que es saludable para la crítica literaria, pues de la duda saldrá la verdad.

Alazraki trata solamente los casos de Paz y Borges para su indagación, y será conveniente recordar que anteriormente, en una obra entera dedicada a Cortázar, se hacía la significativamente idéntica pregunta: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* [2]. Evelyn Picon Garfield, en su exhaustivo estudio, llegaba a las siguientes conclusiones —que no disipaban la duda inicial—: «Para los que consideran al surrealismo un movimiento artístico, cuya característica principal fue la escritura automática, Julio Cortázar realmente no tiene nada en común con los surrealistas. Pero el surrealismo no fue un efímero movimiento estético, sino un modo de vivir y pensar, cuyo ámbito era el mundo» (pág. 247). Rotunda afirmación, que viene más tarde a ser reformada: «Vista en su conjunto, la obra de Julio Cortázar —sea teatro, novela, poesía, cuento, ensayo o crítica— conlleva una dosis sustancial de la cosmovisión surrealista» (pág. 249). Y en el cierre audaz de su completísimo ensayo, Garfield aporta su propia creación a un poema de Breton que tenía como objetivo enumerar las grandes figuras del surrealismo como actitud. La mención de Chateaubriand, Sade, Hugo, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Vaché, entre otros, es completada con esta última línea: «Julio Cortázar es surrealista a pesar de sí mismo» (página 250). El autor de *Rayuela* se resistía a entrar en la escuela, pero compartía la doctrina, la asimilaba a su manera. Esto habrá que tenerlo en cuenta al considerar otros textos críticos.

En las mismas actas del Congreso, en una ponencia que puede hacer sentirse incómodo a más de un especialista en la literatura hispanoamericana, Anna Balakian —erudita en literatura francesa— informa sobre sus pesquisas en la literatura hispanoamericana y llega a la conclusión de que en los poetas latinoamericanos no ve ninguno de estos rasgos: la protesta catártica de Buñuel, la escatología lúdica de Dalí, el sadismo o la violencia de Arrabal, el mito o la brujería de Jodorowski, el humor de Péret y la imaginería biobotánica y las visiones canibalísticas de pesadilla propias del mismo Lautréamont (al cual deberemos considerar enteramente francés). En cambio, sí considera que le ha sido posible hallar cierta visión monística de Breton, o la apertura de los sentidos hacia una provocación mayor de Eluard, y, en fin, el ansia de unidad

[2] Madrid, Gredos, 1975.

y totalidad. A pesar de todo esto, los rasgos se encontrarán en autores como Gómez Correa, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Francisco Madariaga, y solamente entre los monstruos sagrados, Octavio Paz (y éste únicamente en una porción de su obra poética). No sé si por lecturas influyentes o por puro camino empírico, Balakian también llega al camino, llamémosle «indigenista», por vericuetos diferentes. Lo cierto es que unos rasgos surrealistas los halla terriblemente desarrollados en la poesía hispanoamericana: «In the case of the Latin American poets the human eye and ear achieved even greater penetration into the movements of the earth, which in turn opened up into the movements of the cosmos, giving this body of poetry a distinctively orphic quality. What is remarkable is that this optic does not become rarefied into purely philosophical poetry. Metaphysical concerns are expressed in very concrete language connotative of physical entities» (pág. 16). Así explica el hallazgo de las continuas menciones a la orografía americana, el cuerpo humano, los objetos cotidianos. Sin embargo, todo ello está muy lejos de cumplir la ortodoxia de una escuela, lo cual concuerda con lo expuesto por Alazraki sobre la obra de Paz, al que cree superfluo hacerle la pregunta, que fue contestada así por Cortázar: en su biblioteca pueden encontrarse los libros de Crevel, Vaché, Cravan, pero —sigamos con Garfield— no quiere ser clasificado como surrealista, sobre todo si interpretamos esta admisión como pertenencia a una escuela, y no como simple afinidad hacia un «movimiento de liberación total». Paz y Cortázar, por tanto, rehusarían entrar en un capítulo congelado de la historia literaria.

José Luis Giménez Frontín, en su divulgativo libro sobre el movimiento, *El surrealismo* [3], aclara en la introducción que «este texto fuerza un tanto el proyecto inicial de esta colección al pretender dar a conocer el surrealismo no Breton, pese a ser éste el líder indiscutible del grupo y el máximo responsable de su formulación teórica, y pese a que, en definitiva, a él nos referiremos una y otra vez» (pág. 8). Pero a pesar de este interés, no cabe duda de que el libro es también una historia atractiva del «movimiento», y casi diríamos del «partido», sobre todo teniendo en cuenta que gira alrededor de las anécdotas exteriores de Breton y sus disputas con compañeros. Lo que Giménez Frontín relaciona certeramente con los movimientos de vanguardia va a ser visto por ojos latinoamericanos como algo cerrado, aunque aprovechable. De ello asimilarán: «el abandono de la estética naturalista, la aceptación o el descubrimiento de una conciencia de modernidad y, quizá lo más importante, la disolución del yo, el último enclave de la conciencia ro-

[3] Barcelona, Dopesa, 1978.

mántica y neorromántica» (pág. 16). Y si estos rasgos positivos y asimilados por Hispanoamérica, los unimos a las tres grandes líneas de pensamiento que vienen a enriquecerlo, tendremos de la mano de Peter G. Earle, el retrato de identidad más completo. De Marx, el movimiento va a adoptar el desprecio hacia los valores del capitalismo; de Freud, el modo simbólico de expresión, y de Einstein, el concepto de la relatividad, la integración del tiempo al espacio (págs. 5-6). Y así podemos proceder a observar con Ricardo Gullón y Paul Illie —en sus ponencias presentadas al mencionado congreso— la posible existencia del movimiento en España, y de esa manera nos aproximemos haciendo un rodeo al problema latinoamericano. Por un lado, ya Giménez Frontín señala (más que la incomunicación de la ortodoxia surrealista con España, pues los actos y visitas fueron numerosos) el cumplimiento de las normas, mientras que interpreta el desdén por parte de Breton hacia lo producido al sur de los Pirineos, como lógica consecuencia de la atávica ignorancia gala sobre el cosmos, que en París identifican con el Africa.

Con respecto a un capítulo ignorado, por hallarse a caballo entre Europa y América, notemos una leve alusión de Gullón: «Será forzoso admitir que en España (y reitero la excepción —relativa— de Tenerife) nunca hubo ni grupo ni credo surrealista». Esta referencia a las Canarias adquiere hilación con un volumen publicado por Domingo Pérez Minik: *La facción española surrealista de Tenerife*[4]. El fundador de la tinerfeña *Gaceta del Arte,* en 1932 pudo al fin resarcirse con respecto al total desconocimiento en que se tenía a este grupo en el panorama nacional de las letras, y no digamos en el internacional del surrealismo. Paradójicamente, la recuperación vendría por vía de la ciudad norteamericana de San Francisco. Lawrence Ferlinghetti había sido traducido por el argentino, residente en España, Marcos Ricardo Barnatán. Durante una visita que hiciera a esta ciudad la editora barcelonesa Beatriz de Moura, Ferlinghetti le pidió detalles del grupo canario, sobre todo acerca de Domingo Pérez Torres, Agustín Espinosa y Pedro García Cabrera. El resultado fue este conciso librito que desface el entuerto denunciado. Se recuerda que el propio Paul Illie no los mencionaba en *Los surrealistas españoles*[5], y significativamente las referencias más amplias eran dadas por el inglés C. B. Morris, en su *Surrealism and Spain*[6], y por un grupo de hispanistas franceses formados por

[4] Barcelona, Tusquets, 1975.
[5] Madrid, Taurus, 1973. Véase también *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958).
[6] Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

Marrast. Lo cierto es que el propio Illie, en su ponencia, y en forma un tanto cautelosa, simplemente reitera sus postulados y reconoce la «existencia de un modo surrealista», que es lo mismo que decir que no hubo ni escuela ni movimiento. Y en el párrafo sobre España, la introducción de Germán Gullón resume lo expuesto en el volumen: «Cuando a la palabra surrealismo le añadimos un adjetivo, sea español o latinoamericano, los significados son nuevos y la generalización no ayuda demasiado, pues los adjetivos de connotación geográfica sitúan al 'ismo' en unos círculos culturales, Madrid, la ciudad de Méjico o Buenos Aires, adonde el surrealismo llegó *de fuera* [el subrayado es nuestro], y de lo que se tratará ahora será de aclarar *su adaptación al nuevo ambiente*» [nuestro subrayado también] (pág. 8). He ahí que juzguemos conveniente atender a la primera mitad de la introducción, donde encontraremos parte de la clave.

Peter G. Earle señala rotundamente «la inadaptabilidad del movimiento a *circunstancias americanas,* al mismo tiempo que destaca el gran atractivo de sus rasgos principales: el latente pavor de los sueños; el ultraerotismo; el anhelo de libertad total, el arte y la poesía como medios de conocimiento, y también en arte y poesía, el intento de conciliar a los contrarios» (pág. 1). Y más tarde trata de exponer las razones de esta carencia de adaptabilidad: «el surrealismo ha sido 'un *ingrediente* cultural' demasiado puro y fuerte para ser adaptado formalmente a la literatura hispanoamericana, pero que al mismo tiempo, la fórmula 'surrealismo... y algo más' ha dado muchos frutos. Sólo así —no como movimiento, sino como 'ingrediente' y tendencia— ha resultado asimilable. Por eso mismo no hay por qué preguntarse si tal o cual escritor 'es' surrealista. Más vale examinar *de qué modo* un escritor determinado *asimila, transforma o rechaza* los fundamentos del fenómeno» (pág. 4).

Así considerados estos juicios, emanados en dicho Congreso, un tanto limitados al fenómeno poético con algunas incursiones a la narrativa (Carpentier, Asturias, Cortázar), soslayan peligrosamente una dimensión más global y a la que convendría de cuando en cuando prestar mayor atención. Me refiero a la historia de las ideas, a lo que algunos llaman simplemente «ensayo» para considerarlo un género menor, algo que encuentra resistencia para penetrar la barrera infranqueable de la «santísima trinidad» constituida por la lírica, la novela y el drama. A modo de resumen de su obra teatral, algunas palabras de Leopoldo Zea pergeñadas con motivo de la toma de posesión del nuevo presidente del Congreso Interamericano de Filosofía, nos irán aclarando un tanto el problema:

«La historia de las ideas de nuestra América no se refiere a sus propias ideas, sino a *la forma como han sido adaptadas ideas europeas u occidentales* a la realidad latinoamericana. No se trata de una historia de las ideas latinoamericanas como las de Europa lo son de las europeas, sino de *la forma cómo estas ideas, las europeas, han sido apropiadas por la filosofía o la cultura latinoamericana*» [7].

Mientras en Europa se desarrolla un movimiento, un partido casi, y se esparce por todo el continente, América no se va a sentir sorda ante el fenómeno. Siempre ha ocurrido así: todo hecho cultural ha tenido repercusión en América. Y si mientras, por una parte, América latina no ha sentido frecuentemente la necesidad de crear (¿por qué hacerlo si se es heredero directo de Europa?) unas ideas totalmente originales, sí, en palabras del prestigioso crítico mexicano, se ha sentido «preocupada por *conocer* el cómo y el para qué han sido utilizadas unas determinadas ideas, supuestamente ajenas a su propio contexto y realidad» (pág. 344). Y si seguimos las opiniones de los críticos que persiguen un *surrealismo latinoamericano,* quizá convenga recordar la inexistencia de un *surrealismo español* probablemente debido a las mismas razones expuestas por Zea: estar fuera (momentáneamente) de la historia y esforzarse a reintegrarse mediante la adaptación (y la incapacidad para conseguirlo) de las ideologías foráneas (por no ser Europa). Y si discutibles son los anteriores argumentos, aconsejable será meditar con estas otras líneas del mismo Zea: «Las ideas filosóficas [de Latinoamérica] hablarán del idealismo, el tomismo, la ilustración, el liberalismo, el positivismo, el historicismo o el marxismo *en* [el subrayado es del propio Zea] Latinoamérica, sino de *cómo estas filosofías* fueron *recibidas, utilizadas o no*» (pág. 344). Si a los «ismos» mencionados —ideas epocales, modos de ser, algo más que tendencias o escuelas, agregamos el *surrealismo* en su sentido amplio, veremos que lo efectuado por los poetas hispanoamericanos es perfectamente congruente con la historia intelectual. No se tratará, por tanto, de la búsqueda de un *surrealismo latinoamericano,* como inútil resulta la búsqueda de un *liberalismo latinoamericano,* sino que el camino será hallar *cómo* el surrealismo fue usado o rechazado en América latina.

Los espíritus nacionalistas quizá se queden con la angustia que supone la potencial incapacidad latinoamericana y su carencia de originalidad. No creemos que pueda interpretarse así esa constante búsqueda del cómo o el para qué de las ideas europeas ante la realidad latinoamericana. Recuérdense las palabras de Balakian: precisamente donde

---

[7] «Historia y evolución de las ideas filosóficas en América Latina», *Revista Interamericana de Bibliografía,* vol. XXVII, octubre-diciembre 1977, pág. 343.

encuentra más rasgos surrealistas es cuando se usan realidades concretas, ceñidas a la geografía o a la biología americana. Zea dice: «De aquí el no quererse llamar a esta *historia*, *historia de la filosofía*, *sino* historia del pensamiento» (pág. 344). Esta historia del pensamiento —no de la filosofía— solamente ha tenido un tema principal: qué es América. Y en esta pregunta está siempre impresa la búsqueda del cómo y para qué las ideas europeas son capaces de solucionar los problemas políticos, sociales, económicos y simplemente existenciales de América. De ahí que prefiero considerar la polémica del *surrealismo latinoamericano* como un capítulo de esa inmensa obra que es el pensamiento latinoamericano, en donde deberán tener un sitio especial los poetas que laboraron —por su asimilación o el rechazo— de algo importado de Europa, como el liberalismo o el marxismo. Nos irrite o nos guste, este pensamiento latinoamericano tiene precisamente su originalidad, su sello personal, en buscar su identidad en su relación o rechazo con Europa. Nada hay de negativo en ello: de ahí se salió para convertirse en otra entidad cultural. El querer o ser surrealista, el aceptar unos supuestos o rechazarlos, es parte integrante e irrenunciable de la historia intelectual latinoamericana. El querer *a priori* dar por descontada la posible existencia de un *surrealismo* latinoamericano, me temo que llegará a la futilidad de probar la existencia de cualquier movimiento o escuelas europeas, cuando lo pertinente será estudiar cómo y para qué se toma o se rechaza lo que viene de Europa. Es la diferencia entre el sucursalismo y el diálogo.—*JOAQUIN ROY (University of Miami, Coral Gables, FLORIDA 33124).*

PITT-RIVERS Y LOS HOMBRES DE LA SIERRA

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Julian A. Pitt-Rivers relata que para hacer su ensayo sociológico sobre un pueblo de Andalucía escogió precisamente Alcalá de la Sierra, «entre muchas otras consideraciones, porque fui invitado al Casino, donde me sirvieron bebida con más prontitud que en ningún otro sitio». Así de sencilla puede ser una elección, aunque con posterioridad se haya de trabajar sobre lo elegido durante mucho tiempo. Mi caso fue más sencillo. Al verme condicionado a comentar un libro que estudiara la manera de ser de un pueblo de nuestra geografía y analizar el desen-

volvimiento de la familia y el parentesco en el mismo, elegí *Los hombres de la sierra* [1], del citado Pitt-Rivers, por ser el libro que más a mano tenía. Sin embargo, su simple lectura me fue llevando de sorpresa en sorpresa, al advertir la profundidad con que un inglés puede estudiar aspectos de una cultura que los propios indígenas nunca serían capaces de comprender. En este caso es la vida de un pueblo de la sierra de Ronda la que Pitt-Rivers nos muestra con un lujo de detalles que tal vez un observador menos perspicaz hubiera tenido dificultades para descubrir, analizar, comprender y explicar. Las estructuras sociales aparecen, así, compartimentadas y desglosadas, a fin de ir recorriendo la realidad de Alcalá de la Sierra de una manera ágil que, al mismo tiempo, muestra exactamente toda su configuración en los aspectos más esenciales de la vida de un pueblo y de las relaciones o interrelaciones de sus gentes frente o ante los condicionantes de tipo ocupacional, de parentesco, políticos, jurídicos, de costumbres, religiosos y morales.

Pero el estudio de una comunidad rural, como en definitiva define Pitt-Rivers a Alcalá de la Sierra, podría ser otra cosa, podría ser de otra manera. No es igual pasearse por un lugar, tomar datos que se amontonan en libretas, hacer fotos, «ver» lo interesante y salir del ambiente para escribir un libro sobre lo visto y oído. Esto quedaría, y a menudo suele ocurrir así, en una labor periodística, reporteril. La labor del sociólogo, del antropólogo, es bastante diferente, y Pitt-Rivers nos demuestra esa total diferencia al haber convivido con las gentes objeto de su estudio, para afrontar sus problemas y conocer sus esperanzas y dificultades, con objeto de llegar a saber «cómo» es el espacio cultural que les rodea y «por qué» no es de otra manera todo aquello que a lo largo del tiempo ha forjado sus costumbres y su peculiar forma de ver la vida, de vivir lo cotidiano.

Sin embargo, el mismo Pitt-Rivers dice que su «obra no es un discurso acerca de los principios de la organización social», sino que se limita a «exponer los hechos», siendo esto lo único que constituye verdadera preocupación de su trabajo. Ello nos lleva a considerar lo abandonado que está este tipo de estudios en nuestro país, aunque ignorando aún los motivos de este abandono. Puede ser que nuestra propia realidad interese menos que otro tipo de problemas, o puede ser también que las dificultades que para ahondar en nuestra realidad se han encontrado hasta ahora hayan sido más amplias que las que se hayan podido encontrar en otras latitudes. De cualquier manera, es cierto que asistimos al nacimiento de una generación de estudiosos, com-

[1] JULIAN A. PITT-RIVERS: *Los hombres de la sierra*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1971.

patriotas o extranjeros, que consideran a nuestro país digno objeto de estudio. Esto puede suponer el correr un velo sobre las leyendas más o menos novelescas que sobre nuestras costumbres y sistemas culturales existen, o puede suponer, también, el conocimiento de una realidad que tal vez no nos guste por estar cercana a nosotros, pero que de una manera u otra hemos de procurar cambiar.

Cualquier cambio social está inscrito en condicionamientos de tipo económico y político. Pero lo cierto es que las sociedades no cambian solas. Lo estatuido permanece mientras no surgen voluntades firmes para transformarlo. Por eso el estudio de Pitt-Rivers, los trabajos de Lisón Tolosana, Luque Baena, Aceves, Douglas, Kenny, *Demófilo,* Joaquín Costa, etc., son de interés especial al menos para sentar una base que configure nuestra realidad no sólo en el plano político, sino en aspectos más habituales, como las diferencias sociales, las diversas maneras de concebir el parentesco, las relaciones intergrupales y las pautas de conducta que hacen al todo de un Estado diferente de otro Estado y a las particularidades de ese mismo Estado en ambientes diferentes de sus más cercanos vecinos. El problema de las razas no «nacionales» representa un importante eslabón en ese todo nacional, y los estudios de Teresa San Román sobre los gitanos parece material muy digno de consideración a estas alturas.

ALCALÁ: UN PUEBLO DE LA SIERRA

En el prólogo a *El hombre y la cultura,* de la doctora Ruth Benedict[2], Franz Boas señala que «el deseo de captar el sentido de una cultura como conjunto, nos obliga a considerar las descripciones de toda conducta uniforme como escalón que conduce a otros problemas. Debemos comprender al individuo viviendo en su cultura, y a la cultura como vivida por individuos». Partiendo de estas premisas, se puede concluir que el trabajo de Pitt-Rivers en Alcalá de la Sierra, desarrollado a lo largo de tres años de convivencia con los naturales, puede haberle llevado de una manera más o menos amplia, no diríamos perfecta, a captar ese sentido de la cultura y forma de vida de los alcalareños, pero también es cierto que dedica una atención desigual a los diversos aspectos configuradores de Alcalá, por lo cual su análisis, sin dejar de ser certero, queda a veces un tanto minimizado, pues circunstancias o aspectos que tienen un gran interés en el contexto de la vida española son tratados superficialmente y sin el detenimiento necesario para dejar completamente claros todos los extremos del desenvolvimiento de los naturales de Alcalá y sus relaciones con las instituciones for-

[2] RUTH BENEDICT: *El hombre y la cultura,* Edhasa, Barcelona, 1971, pág. 8.

males, por ejemplo. Resulta que por encima de las investigaciones de Pitt-Rivers se adivina como un amplio desconocimiento de la realidad político-social del país, de modo que las instituciones no son juzgadas en su justo valor y ello hace que no cumpla exactamente lo indicado por Boas, en el sentido de que «las descripciones de toda conducta uniforme» ha de conducir «a otros problemas», pues ciertamente, al no hallar el marco concreto en que se desenvuelve la vida en una comunidad, los problemas suscitados parecen no tener una explicación exacta.

Como desde 1939 hasta 1975 nuestro país ha vivido una etapa de poder personal, es fácil, a primera vista, concluir una autoridad indiscutible en las personas que a diversas escalas detentan el poder. Ello también obedece a la propia superestimación que los españoles, más en razón progresiva a su menor cultura y posición social, hemos dado a este tipo de autoridades, lo cual, por otra parte, ha creado un 'despotismo' al que no se le puede llamar ilustrado, pues frecuentemente quienes desempeñan tales puestos carecen de los atributos intelectuales necesarios para ser considerados ilustrados en su conjunto. A partir de las mencionadas indicaciones se crea, sobre todo a la vista de los no españoles, una creencia generalizada en la omnipotencia de determinadas personas del pueblo, y en torno a ellas se alza una especie de mito en el cual dichas personas aparecen como centro de la comunidad y a ellas se supeditan multitud de problemas y de relaciones sociales que, muchas veces, discurren por otros cauces. Así es como los análisis de los diversos factores configuradores de Alcalá de la Sierra tienen un trato desigual, como si los aspectos de tipo individual hubieran sido mejor estudiados que aquellos otros en los cuales aparece toda la comunidad en su conjunto. Esto, por otra parte, es de gran utilidad a los fines de nuestro comentario, que pretende fijarse sobre todo en el parentesco, en sus varios órdenes y en los valores de los individuos en sus relaciones cotidianas.

Alcalá de la Sierra, nombre tras el que se esconde Grazalema, aparece, en el libro de Pitt-Rivers, como una comunidad cuasi típica del sur español, con todos los ingredientes históricos, sociales y económicos para permanecer dentro de tales características aún hoy, e incluso en muchos aspectos señalada con un bajo nivel en relación a otros pueblos de la zona. Este bajo nivel aparece destacado por lo difícil de su accesibilidad y por el bajo número de habitantes del pueblo, lo cual implica una escasez de recursos y un ínfimo nivel de ocupación sólo comparables a pueblos de menor entidad que la suya.

Tras la introducción y la dedicatoria del libro a Julio Caro Baroja,

«con admiración y gratitud», Pitt-Rivers lo divide en trece capítulos, muchos de ellos ensamblados o continuadores de los anteriores, y una conclusión, a los que añade, además, un apéndice sobre el presente y el pasado. En este apéndice, Pitt-Rivers hace un recorrido por la Historia de España en su aplicación al protagonismo de Alcalá de la Sierra, y sitúa a esta villa en su verdadera posición económica y social a través de los siglos XVIII, XIX y actual.

Los dos primeros capítulos se refieren en concreto al pueblo, estudiando la comunidad en sí misma y en sus relaciones con lo externo. Es un recorrido por la geografía y por las costumbres generales de los alcalareños, además de contemplar la organización política y las características vinculantes a todo un sistema social, el español. Bajo el epígrafe 'ocupación y riqueza', los siguientes capítulos tratan de la agricultura, la industria y el comercio. Lo hacen tomando datos casi exactos, observados en la misma realidad de Alcalá y con un nivel amplio de análisis de cada faceta relacionada con los mismos. La condición y la edad de los naturales de Alcalá de la Sierra ocupa el capítulo V del libro, y supone un estudio extenso de estos dos aspectos comunitarios. Se hace una importante referencia al valor que la posición social tiene como aspecto diferenciador de todo un conjunto de conductas interrelacionadas en el ámbito de lo cotidiano y, sobre todo, las apreciaciones que el pueblo crea implícitamente para definir a una serie de personas que poseen determinado rango en razón de su «actuación bienhechora» para la comunidad: así, Pitt-Rivers, por ejemplo, señala que «los cuatro maestros de escuela reciben el tratamiento de don, pero no el joven de veinte años que ejerce su profesión en la escuela del valle. El cura es don, pero no así su hermano, que vive con él. En modo alguno son don todos los miembros del grupo rector del pueblo. De los dos jueces de paz, el uno nunca es don, y el otro, raramente. Pero el cabo de la Guardia Civil a veces es don, en gesto de deferencia a su autoridad» [3]. Tras estas indicaciones entramos en las claras diferenciaciones que el pueblo ha moldeado para nominar a las personas que, formando parte del grupo dirigente, tienen un valor especial, advirtiendo cómo la autoridad les merece más valor que la justicia y cómo de dos hermanos uno de ellos, el cura, inspira un respeto que el otro, su hermano, no llega a poseer. El caso se repite, pero ahora interviniendo la edad y tal vez la no ubicación en la zona céntrica del pueblo, al denominar al maestro de veinte años, hecho que se repite en los casos del tratamiento dado a los terratenientes y que, a su vez, suele ser negado a sus hijos jóvenes. Todo ello hace suponer que la apreciación se basa más en la estimación que supone un cargo o profesión que

[3] *Los hombres de la sierra*, pág. 91.

en la edad, aunque a veces tal premisa puede obrar a la inversa, como en el caso del cabo de la Guardia Civil, que aun siendo joven, y por razones de otra índole, recibe un trato que frecuentemente le sería negado en otras latitudes donde existiera un simple sargento del mismo cuerpo. En este mismo capítulo, y casi entrando en el terreno del parentesco, Pitt-Rivers dice que «el respeto a los padres es grande, por lo que los hijos los tratan siempre de 'usted', excepción hecha de los señoritos de mentalidad moderna. Los muchachos no fuman ni beben en presencia de sus padres» [4]. Los capítulos VI a VIII requieren una mención especial.

Las pautas culturales y los aspectos políticos, jurídicos y religiosos

El pueblo llano estima la cultura como algo superior a la costumbre, como algo que ha de ser forjado individualmente y que, sin embargo, existe en la comunidad para beneficio de todos. No es algo amorfo, sino la materialización de unos extremos que no habrían sido posibles de haber faltado el esfuerzo de unos pocos para el logro de los patrones que deben configurar todos los valores en los cuales está inserta.

En el libro citado, dice Ruth Benedict que «el curso de la vida y la presión del ambiente, para no hablar de la fertilidad de la imaginación humana, proporcionan un número increíble de posibles direcciones, todas las cuales pueden, al parecer, servir a una sociedad para vivir en ellas. Están los esquemas de la propiedad, con la jerarquía social que puede estar asociada a las posesiones; están las cosas materiales y su tecnología minuciosa; están todas las facetas de la vida sexual, del parentesco y del posparentesco; están los grupos de cultos que pueden dar estructura a la sociedad; está el intercambio económico; están los dioses y las sanciones sobrenaturales. Cada una de estas cosas y muchas más pueden ser seguidas con una minuciosidad cultural y ceremonial que absorban la energía social y dejen un excedente pequeño para la constitución de otros rasgos. Aspectos de la vida que nos parecen los más importantes han sido casi pasados por alto por pueblos cuya cultura, orientada en otra dirección, distaba mucho de ser pobre. O el mismo rasgo puede ser elaborado con tanto esfuerzo que lo consideremos fantástico» [5]. Esta extensa cita viene a

[4] *Los hombres de la sierra*, pág. 102.
[5] *El hombre y la cultura*, pág. 35.

implicar lo relatado por Pitt-Rivers en el libro que ahora comentamos. Siguiendo en el orden capitular, el IX trata el tema de la estructura política. Aquí también, o sobre todo, se advierte un desconocimiento efectivo de nuestras instituciones por el antropólogo inglés, de donde surgen una serie de figuras administrativas con más poder que el que realmente tienen en la estructura política del país y una sucesión de condicionantes que no responden con exactitud a la vigencia de nuestro desarrollo político y social. Pero es el capítulo X, dedicado a la amistad y autoridad, el que tiene una relevancia en nuestra apreciación conjunta del trabajo y donde se pueden aplicar los postulados citados de Benedict, ya que la amistad y la aceptación o regateo de la autoridad vienen a derivarse muy directamente del 'curso de la vida y la presión del ambiente', y todo el contexto cultural del pueblo se halla, de una manera u otra, asentado o referido en y al valor que a tales instituciones, amistad y autoridad, se les dé por sus miembros. La realidad es que un pueblo que necesita cada día mantener una lucha constante para lograr el pan, suele verse, con frecuencia, alejado de los dones de la cultura. Y en este contexto la España de la posguerra, hasta ahora mismo, ha estado invadida por esa necesidad permanente de obtener el pan con el sudor de la frente, más aún cuando la reconstrucción del país ha sido hecha a costa de los propios españoles, pues el 'apretarse el cinturón' ha sido menos el limitar los presupuestos ministeriales que el congelar los salarios, manteniendo la permanente subida de los precios. Los coches oficiales son, han sido, una flota muy extensa en proporción a los utilitarios que han enterrado bajo letras de cambio a las clases medias. Las cacerías han sido reservadas para gobernadores civiles, ministros y subsecretarios. Y sólo la construcción de carreteras, con ingentes beneficios para quienes aprobaban los proyectos o cooperaban en ellos, han sido permitidas al pueblo llano, que, posteriormente, habría de surcarlas en incómodos y caros autobuses y coches de línea destartalados. En estas condiciones, la amistad ha sido producto de una necesidad casi de protección entre las diversas clases, que ni siquiera han podido o han sabido ser luchadoras, entre otras cosas, por el creciente analfabetismo político a que han sido sometidas durante décadas. Y, sin embargo, la posesión de cultura ha sido patrimonio de los elegidos, quienes, andando el tiempo, representarían la élite del país y llegarían a encarnar la autoridad en las diversas estructuras de poder creadas en beneficio de una nueva clase, llámese tecnócrata, capitalista o falangista. Ello ha engendrado un capitalismo de tipo monopolista, donde existía otra protección para esa clase dominante, y sobre todo un autoritarismo del que ahora será muy difícil escapar. En estas condiciones, y podríamos remitirnos a los capítulos XI a XIII

del libro, la ley y la moralidad se han configurado dentro de marcos muy estrechos. Es legal lo permitido; lo no permitido, además de amoral, es ilegal. En consecuencia, la serie de normas políticas, jurídicas y religiosas que nacen 'para' el pueblo han sido instauradas gracias al poder autoritario ordenador que rige las costumbres y la vida social de los individuos. Por ello, dice Pitt-Rivers que «en un sistema como el que comentamos» también es preciso hablar del valor real que el pueblo da a lo sobrenatural. Un ejemplo bastante gráfico sería el siguiente: «... con mucha frecuencia sucede que el paciente acude primero al médico, y si éste no logra curarle inmediatamente, acto seguido solicita los servicios de la sabia o curandera. Cuando, finalmente, se pone bien, después de haber seguido las prescripciones de ambos, el mérito se lo da a la curandera» [6]. Ello no hace más que invertir el orden de los valores. Los curanderos, a menudo perseguidos por las autoridades e incluso denunciados por los médicos, tienen a los ojos del pueblo un valor sobrenatural que el médico no ha logrado adquirir, pese al respeto que imprima su profesión. De esta manera, los comportamientos siguen una línea común en otros diversos aspectos de la vida comunitaria.

Comenta Pitt-Rivers que es impresionante el valor que la gente de Alcalá da al mote, suponiendo incluso un olvido del apellido del moteado, ya que gran parte de su vida es referido por aquél, y sólo por referencias a familiares próximos, el padre o un hermano, puede conocerse el apellido, mientras que el mote es algo que subyace en la mente de todos como algo inseparable de la persona. Asimismo, las costumbres burlescas adquieren un valor que en otras latitudes no tienen la misma intensidad. En su libro *Estructura y función de la sociedad primitiva,* el profesor Radcliffe-Brown indica que «la relación burlesca es una peculiar combinación de amistad y antagonismo» [7]. En el caso que vamos a comentar, de Alcalá de la Sierra, con frecuencia la llegada a tal estado de cosas, o sea a la puesta en práctica de la burla como elemento social de acción, supone un claro antagonismo entre los protagonistas, antagonismo que sólo la habilidad del ofendido puede llegar a dulcificar para buscar una canalización de las simpatías perdidas hacia quienes tratan de ofenderle con su burla. Pero, además, hay que hacer otra salvedad. Remitiéndonos de nuevo a Radcliffe-Brown, éste nos señala que «el término 'relación burlesca' hace referencia a la relación entre dos personas» [8]. En Alcalá de la Sierra, como una variación de la cencerrada, se celebra «el vito», y puede tener lugar por diversos motivos,

[6] *Los hombres de la sierra,* pág. 233.
[7] A. R. Radcliffe-Brown: *Estructura y función en la sociedad primitiva,* Ediciones Península, Barcelona, 1972, pág. 108.
[8] *Estructura y función...,* pág. 107.

o sea que «no eran provocados por el matrimonio de una persona viuda, sino en respuesta a la flagrante inmoralidad de personas que, estando casadas, abandonaban a su familia y se iban a vivir con otra persona» [9]. Como esto aparece ante el pueblo a modo de ofensa a la comunidad, es ésta la que protagoniza los actos de ofensa o escarnio al ofensor. Según Pitt-Rivers, «el vito es el estallido de la agresividad ridiculizante del pueblo contra el que transgrede sus normas morales, especialmente las de tipo sexual» [10]. Con frecuencia tales actos son terminados con la intervención de la Guardia Civil, que, también, con el pretexto de preservar las buenas costumbres, suele intervenir en otro tipo de actos, como los carnavales.

Otro aspecto en el cual el pueblo llano se sabe miembro de la comunidad es su afán por crear héroes populares, que aparecen con una aureola de simpatía por el simple hecho de haberse sabido enfrentar a unas instituciones prefabricadas por ese Estado que limita las posibilidades materiales de los pobres, acuñando impuestos y menoscabos de los que se salvan los terratenientes o más favorecidos por la costumbre. Hace constar Pitt-Rivers la tradición del bandolerismo en Andalucía, y no cita más que a Diego Corrientes, José María el Tempranillo y Juan el Nene, lo que viene a recordar el flaco valor que para la Historia de España han tenido estos personajes, parte del alma popular, cuando tanto papel se ha estropeado escribiendo anécdotas y chismes de reyes, infantes e infantas, políticos y toreros.

La traducción de los trabajos de la profesora María Teresa San Román sobre los gitanos en España sería desde luego imprescindible, pero se nota más después de ver el poco espacio que Pitt-Rivers dedica a este tema en el libro que ahora comentamos. Sólo habla de ellos con generalidades que tanto podrían valer para cualquiera otra clase o grupo de gitanos, y se preocupa nada de comentar sus sistemas de familia y su comportamiento social, tal vez como no dándoles el valor de miembros de derecho de la comunidad en la cual están inscritos.

Queda únicamente hacer referencia al matrimonio y la familia y las implicaciones de parentesco y valores que cada uno de los miembros de la familia posee en una comunidad como es la de Alcalá de la Sierra vista por un antropólogo inglés, lo cual, quiérase o no, es un condicionante serio para el análisis de tales problemas en el contexto general de toda la obra.

---

[9] *Los hombres de la sierra*, pág. 200.
[10] *Los hombres de la sierra*, pág. 204.

Dice Lévi-Strauss que «en el origen de las reglas matrimoniales, incluso de aquellas cuya singularidad aparente pareciera justificarse sólo por medio de una interpretación a la vez especial y arbitraria, siempre encontramos un sistema de intercambio» [11]. De una manera u otra, Pitt-Rivers habla de tal intercambio en su obra sobre Alcalá de la Sierra. Como hemos indicado, los capítulos VI, VII y VIII, bajo el epígrafe de 'los sexos', se ocupan de una manera extensa del parentesco en sus diferentes conceptos o peculiaridades, de forma que toda una serie de actos o costumbres llegan a configurar el armazón de la familia bajo categorías en las cuales influyen de manera directa los valores que cada sexo posee en el orden social. A este respecto, William J. Goode, en *La familia,* afirma que «el amor es visto como una amenaza en el sistema de estratificación de muchas sociedades; los ancianos previenen a los jóvenes contra el uso de amor sobre base para la selección de compañero. Sin embargo, es claro que los sobrios factores de la riqueza, profesión, casta, edad o religión no 'sustituyen' al amor; a pesar de eso, crean el marco dentro del cual opera» [12]. En la estructura social de Alcalá de la Sierra, según Pitt-Rivers, aparece esta visión de amenaza que supone el amor, pero lo es muy débilmente y sólo en un principio de las relaciones. Ello hace, no obstante, que la 'conquista' de la hembra se convierta en un arriesgado ejercicio para el varón, ya que en seguida se convierte en un tácito oponente a los miembros varones de la familia de la mujer. Así, recuerda Pitt-Rivers que «antiguamente estaba considerado como afrentoso para un padre que cortejaran a su hija en su presencia. El galanteador se marchaba mientras el padre estaba a la vista, pero hoy se limita a separarse ligeramente de la muchacha y le suelta la mano. El tomarse de las manos es considerado normal entre novios, salvo en presencia de un miembro de la familia de ella» [13]. Pero, efectivamente, este ánimo de presunta oposición cede pronto, o sea «cuando la pareja decide casarse», pues ello va a suponer el entrar en al órbita familiar y obtener unos lazos de parentesco que equipararán a los varones entre sí en muchos aspectos de las relaciones sociales. Por ello, el marco de que hablaba Goode se da con cierta intensidad en la familia alcalaína, pues son precisamente los factores locales los que eliminan la tensión o inculpación que podrían suponer las relaciones del noviazgo. Todo lo indicado, además, viene a dar base para demostrar los valores del varón, 'la hombría',

[11] CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Las estructuras elementales del parentesco,* Paidós, Buenos Aires, 1969, página 555.
[12] WILLIAM J. GOODE: *La familia,* Uteha, México, 1966, pág. 83.
[13] *Los hombres de la sierra,* pág. 117.

como faceta de primer orden en el desarrollo armónico de su familia dentro del orden social imperante. Si es el hombre el responsable primero de su familia, es él quien ha de enfrentarse con los problemas cotidianos y quien debe solventar los conflictos externos con un valor y una 'personalidad' que de carecerlos irán en detrimento de su consideración de cara a toda la comunidad. A este respecto, Pitt-Rivers hace mención de nuestras corridas de toros, que «dan ocasión de apreciar la fuerza figurativa de esta concepción» [14], oponiendo a la misma el estigma de la castración y mansedumbre, ya que ambos valores se reflejan de una manera directa en lo cotidiano y sólo el ser considerado por los demás como un hombre decidido puede a su vez reportarle el respeto que, en el caso contrario, le sería negado.

De estas consideraciones pasa Pitt-Rivers a tratar el tema, ya concreto, del matrimonio y la familia, ocupando el capítulo VII. A propósito de tal capítulo, consideramos de interés reproducir las palabras de Goode, quien afirma que «la familia es la única institución social, fuera de la religión, que se desarrolló formalmente en todas las sociedades. Ciertamente, el término estructura social se usa a menudo en antropología para significar la familia y la estructura de parentesco» [15]. El desarrollo de la institución familiar en Alcalá de la Sierra viene a ajustarse a patrones muy comunes con los de la tradición europea, pero si es cierto que se advierten algunas particularidades que podrían diferenciarla de ésta, Pitt-Rivers relata que existe una particular forma de relación que, a veces, supone un parentesco informal con tanto o más valor que el establecido por lazos de sangre. Se trata del 'compadreo', el cual «lleva aparejadas una serie de obligaciones para con los apadrinados» [16] y con los compadres que no se dan en tanta intensidad entre los parientes de más allá del primer grado. También se nos habla de las particularidades del noviazgo, sobre todo de cara a la institución del matrimonio, o sea en los aspectos anormales que el actuar de los protagonistas da soluciones correctas o no. Así es como conocemos el problema de las herencias y su frecuente solución a través de «la concertación de un matrimonio entre primos carnales» [16]; y, también, las dificultades de los protagonistas cuando antes del matrimonio tiene lugar el nacimiento de un hijo, circunstancia que «no presenta graves problemas si los protagonistas son solteros. Si, por el contrario, uno o ambos están casados y, en lugar de obrar con discreción, inician la vida en común, entonces el pueblo se siente amenazado en uno de sus principios vitales» [17]. Pero, además, toda una filosofía popular en torno a

[14] *Los hombres de la sierra,* pág. 111.
[15] *La familia,* pág. 8.
[16] *Los hombres de la sierra,* pág. 128.
[17] *Los hombres de la sierra,* pág. 134.

la institución familiar queda ampliamente analizada por Pitt-Rivers, como, por ejemplo, la actitud de los ajenos ante la pareja: padres, cuñados o pueblo, o, sobre todo, la llegada de aquélla al nuevo estado y las necesidades que el mismo suscita. Es así como, a través de lo que llamaría Malinowski 'la función de la familia', aparece la necesidad del marido de ordenar su vida laboral en atención a procurar unos ingresos superiores, que permitan la subsistencia de la pareja y de la descendencia y también la ineludible obligación de poseer una casa propia para lograr una independencia admitida por todos.

'Los valores de la hembra' ocupan el capítulo VIII del libro de Pitt-Rivers, y bajo tal título el antropólogo inglés analiza las funciones que la mujer cumple en la estructura social de Alcalá de la Sierra. Por ello, implícitamente, va delimitando el tipo de relación destinado a cada hembra dentro de su clase social o su estado. Así se presenta de manera diferente la situación de la mujer soltera que la de la esposa, ya que la actuación de ésta puede implicar también a su marido y, sobre todo, en los aspectos sexuales, que una sociedad cerrada como la alcalareña cuida de mantener dentro de unas apariencias precisas. Aquí es donde se presentan ciertas diferencias con la actuación del hombre. Dice Pitt-Rivers a este respecto que «la actividad sexual acrecienta el prestigio del hombre, pero pone en peligro a la mujer, ya que a través de ella pierde ésta su vergüenza, perjudicando, además, la reputación de su familia y la virilidad de su marido» [18], y todo ello viene a demostrar que en una sociedad anclada en el tiempo, con dificultades para su propia superación, debido a un sistema de gobierno irracional e impermisivo, las posibilidades individuales quedan mermadas en todos los aspectos de la vida diaria, lo que conduce a «los hombres de la sierra» a mantenerse rodeados de prejuicios, diferencias sociales, limitaciones de todo tipo y, sobre todo, la insatisfacción de saber a su familia incluida en un ámbito cerrado y en difícil proceso de superación.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta de Sierra-2. Conjunto de Gredos, 4, 3.º, A. MAJADAHONDA-Madrid).*

[18] *Los hombres de la sierra*, pág. 142.

"LAS SEMANAS EN EL JARDIN", DE SANCHEZ FERLOSIO: NARRATIVIDAD Y SUJETO

Quien conoce a Rafael Sánchez Ferlosio a través de su novela *El Jarama* ciertamente no está en condiciones de esperar los dos tomos de *Las semanas del jardín*. Pero quien haya leído el temprano *Alfanhuí*, cuyos capítulos tienen títulos como éste: «De un viento que entró una noche en el cuarto de Alfanhuí y las visiones que éste tuvo», podrá estar preparado para la aventura de *Las semanas*. El eslabón entre la obra temprana y la última, dentro de la producción publicada de Sánchez Ferlosio, es el volumen dedicado a los niños selváticos, que publicara Alianza en 1973. Se incluyen allí traducciones por Sánchez Ferlosio de tres escritos: *Los niños selváticos,* de Lucien Malson, y *Memoria e Informe sobre Víctor de l'Aveyron,* de Jean Itard; estos escritos llenan la mitad del volumen. La segunda mitad, de apretados tipos, consiste en las notas de Sánchez Ferlosio a los escritos previos. Más que notas propiamente dichas, los apuntes de Sánchez toman por ocasión los escritos anteriores, pero continúan su exploración por ramajes de un árbol que no es otro que el del pensamiento del propio Ferlosio. En la breve introducción a sus propios comentarios, Sánchez Ferlosio recapacita sobre la tarea del traductor y lo que esta tarea ha desencadenado en él, además, como proceso de escritura:

> El traductor queda movilizado como un emisor vicario, que aplica al texto su propio sistema de emisión: presta su propia voz al autor, y por eso él, en cuanto él mismo, tendría que guardar el silencio más profundo. Pero un asunto sobre el tapete, un emisor dispuesto, un cuaderno abierto, un tintero destapado, una pluma en movimiento no pudieron por menos de atraer hacia sí todo cuanto pueda existir de débil e indeciso; ideas que pululan sin fijeza, como un conato eterno, pensamientos incapaces de suscitar por sí mismos y para sí mismos un impulso de escritura, acudían, se concentraban y se agolpaban en torno al tintero abierto... [1]

La traducción es entonces la ocasión, el coagulante, de ese «conato» inasible de otro modo, y la actitud de escribir, la trampa eficaz para atraer «ideas que pululan sin fijeza». Toda nueva empresa de escritura, al singularizarse como ocasión, permite al escritor descubrir su vocación de nuevo, y, en efecto, descubrir una nueva vocación. La de los *Comen-*

[1] RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *Comentarios,* en LUCIEN MALSON: *Los niños selváticos,* y JEAN ITARD: *Memoria e informe sobre Víctor de l'Aveyron* (Madrid: Alianza, 1973), pág. 202.

tarios al volumen sobre los niños selváticos es sin duda una nueva vocación con respecto al escritor de *El Jarama*. El escritor se avergüenza de los *Comentarios,* esa obra que se le antoja parasitaria, demasiado circunstancial, inacabada. Pero la fatalidad que la conjunción del tiempo vital con los impulsos de escritura proyecta sobre los textos presuntamente inacabados le obliga a aceptarlos, y aun a publicarlos, como tales:

> Es sólo debilidad conmigo mismo el que ahora los publique... Pero la edad de ir yendo a menos me ha llegado mucho más pronto de lo que me pensaba, y la alacena en que guardo mis papeles huele demasiado a sepultura. Ya no vendrán los días en que de esas cuatro farragosas, obsesivas y pegajosas ideas salga una averiguación lúcida y ordenada que pueda ser expuesta por sí sola, sin ninguna subordinación parasitaria; ya no vendrá nada [2].

Por debajo de esa confesión de impotencia me parece leer, en cambio, otra: la que reivindicaría los *Comentarios* como escritura-pensamiento, es decir, escritura *tout court*. La modestia del autor le impide caer en una reivindicación de tonos programáticos, pero la tarea realizada tiene una elocuencia propia. Probablemente a la escritura desencadenada parasitariamente por la traducción de los textos referentes a los niños selváticos haya seguido, en la práctica del autor, la redacción de *Las semanas del jardín* que tanto tienen en común con ella.

En los *Comentarios* descubrimos a un Sánchez Ferlosio fascinado por el pensamiento infantil, tal cual lo observa en instancias privilegiadas de lo que él llama seudometáfora de los niños. Descubre que los niños, aprendiendo a conceptualizar su experiencia, extienden la aplicación de los conceptos recientemente adquiridos a objetos o situaciones nuevos, llevando así a cabo una función lingüística que, en los mayores, llamaríamos metáfora, pero que en los niños, al ser totalmente inconsciente, debemos considerar como elasticidad de los conceptos. Uno de sus ejemplos más notables es el siguiente: al decirle el autor a una niña que una manzana podía tener un gusano escondido, la niña respondió: «Si tuviese gusano tendría que verse alguna tubería»; el autor observa que tubería «no es ya»—en este caso—«la manga de plomo, sino el vacío de la sección circular que ésta determina, concebido en la función de conducto, de vía circulatoria que corre por el interior de una masa sólida, que al parecer lo mismo podía ser cal y ladrillo que carne de manzana, al igual que, por lo visto, el ser que la recorre lo mismo podía ser agua que gusano» [3]. Lo importante para Sánchez Ferlosio es que

---

[2] *Op. cit.*, pág. 202.
[3] *Op. cit.*, pág. 371.

esta función elástica del concepto revela, en esta instancia particular, «no... una manufactura deliberada, reflexiva, electiva y secundaria de un ingenio lingüístico personal, sino una obra espontánea y natural de la palabra misma; no... un producto individual del hablante, sino un impersonal y anónimo producto de la lengua»[4]. La lengua puesta en funcionamiento, en tanto cadena significante productora de efectos, es un proceso que en cuanto tal escapa al niño. La vitalidad de la lengua parece estar en razón directa a lo inconsciente de su funcionamiento. Creo que al escribir estos *Comentarios,* como al escribir *Las semanas del jardín,* Sánchez Ferlosio asumió deliberadamente el juego de una cierta ignorancia que permite el funcionamiento de los pensamientos inconscientes. No se trata de escritura automática, ni sonambulismo de la escritura: el propósito especulativo es evidente en los rasgos de estilo; por ejemplo, en la repetición obsesiva de ciertos descubrimientos, como si un miedo subyacente a olvidarlos recorriera el impulso de su puesta por escrito. Sin embargo, junto con el propósito reflexivo, coexiste la asunción de que la propia tarea, el propio escribir, encuentra en su realización alimentos inmediatos que no aflorarían fuera de ella. Lo cual manifiestan otros rasgos de estilo: es evidente, por ejemplo, tanto en los *Comentarios* como en *Las semanas,* el particular inacabamiento de su forma: no le interesa tanto el producto acabado (hay una renuncia *de facto* al acabamiento, como era claro de acuerdo a la cita de los *Comentarios* en que manifiesta su resolución de publicarlos) como el prolongar un gesto de escritura, un impulso capaz, por su insistencia rítmica, de recuperar la instancia de producción, como en los ejemplos de las seudometáforas infantiles, de la obra del lenguaje. Los dos tomos de *Las semanas* son, pues, más que una pieza o composición, el redoblamiento de una jornada de trabajo, de un período cíclico, de acometida y recuperación. Su no acabamiento, como el de los *Comentarios*, les da una apariencia aberrante; si los últimos son notas de lectura, *Las semanas* son notas sobre la marcha, cuyo montaje no parece deliberado, sino más bien surgir de las alternativas de su elaboración. De ahí que los apartados del texto se separen meramente por números y que los apéndices de ambos tomos sean una parte crucial del libro. Muchas veces una idea es retomada después de un largo aparte (aparte que Ferlosio expresamente reclama como rasgo de su ficción, de su escritura). Las frases suelen verse interrumpidas por guiones o paréntesis que introducen considerablemente secuencias o «gusanos», extrapolaciones cuya recepción debe agradecerse a las generosas «tuberías» que le dis-

[4] *Op. cit.*, pág. 371.

pone la página, albergando así lo que según el orden estricto de la diferencia conceptual no cabría sino haciendo violencia al sentido. La elasticidad del concepto, que permite por la digresión incluir los reconocimientos de la experiencia, no es mera laxitud, pues la intención especulativa, a la par que se deja sorprender por las intrusiones de tantos recién venidos, sin embargo recurre constantemente a diferentes saberes como auxilios necesarios *ad hoc,* precarios auxilios, ya que con frecuencia el autor confiesa ser lego en la materia invocada. Lo que constituye la calidad propiamente literaria de los textos de Sánchez Ferlosio que comento es la puesta en juego de saberes a los que se apela circunstancialmente al sesgo, sin que jamás esos saberes sean entronizados, consagrados supersticiosamente como inamovibles.

Junto con la impresión aberrante, inacabada, del texto, y la proliferación de los apéndices, llaman la atención al lector de *Las semanas del jardín* las notas, obviamente debidas a la pluma del autor, que cubren las tapas posteriores de ambos volúmenes. En nuestros modernos libros de tapa blanda, las contratapas son un espacio llenado por lo común por el editor con un tonto texto de propaganda. En este caso, el autor se ha volcado también sobre esa superficie, apropiándosela, y nos ha regalado sendos textos complementarios que según su ubicación plantean la cuestión de sus relaciones con el texto interior. La tapa posterior es en general una «tubería» por la que el editor traduce el contenido del libro en un precio, traduce la eventual bondad de su lectura en un exaltado *valor*. Ferlosio la libera de su compulsión propagandística. Los textos que ahí encontramos son colofones, o títulos extendidos, de la obra. Pero también pueden leerse por sí mismos, dándonos sin más un ejemplo de escritura. El que corresponde a la primera *Semana,* titulada *Liber scriptus proferetur*, plantea el olvido, por parte de un actor, de su parlamento en el diálogo. Cuando para llenar el vacío de su memoria introduce una frase inventada, el otro, que tenía la réplica pronta, ve que ésta no conviene a lo que el primero acaba de decir y a su vez inventa una contrarréplica. El primer actor debe inventar otra frase para responder apropiadamente y así en forma sucesiva un diálogo va surgiendo «al costado del texto, como un frondoso remanso marginal, un diálogo moroso, ocioso, inocuo y acaso un tanto estupefacto, casi como entre dulces planteles de flores y delicados arriates de boj y de aligustre. A esto se le llama en el lenguaje de los cómicos 'meterse en un jardín'». El apólogo que en situación de colofón encontramos en la tapa posterior ilustra no tanto una moral de la escritura, sino el error, o serie de errores sucesivos que engendra su práctica. Estos errores, olvidos, digresiones, no hacen sino trazar el camino de la verdad, el camino que por una serie de llamados a través de los arriates de este

bosque-jardín orienta a un interlocutor en relación a un texto original e inasible. El poder evocador de tal escritura indica el lugar de la verdad en el proceso mismo de su obliteración por parte de los errores que son efectivamente proferidos. La escritura se presenta entonces como diciendo algo, comunicando algo, pero la información se profiere para poder evocar en el proceso una verdad que jamás podrá ser englobada en cuanto tal por una frase concluyente. En la *Semana* primera leemos: «en un relato no absolutamente cerrado en su centralización, los datos no estarán comprometidos los unos a los otros y la verdad no será una cualidad sintética y totalizante»; y en la misma página: «la verdad se escapa justamente en la medida en que se la quiere encerrar y completar» [5]. El primer tomo contiene, a mi entender, dos sugerencias fundamentales: la primera sería la consideración de que el texto en sentido lato (film, danza, libro) se inscribe en un vacío, y que es precisamente esta transposición desde la inmediatez de la realidad a la inmediatez de una superficie segunda, impoluta, vacía, lo que constituye su dimensión de tal, es decir, de figura textual concebida como «acta levantada», ya ofrecida a la contemplación. Esta dimensión pasa frecuentemente inadvertida, y resulta difícil de captar en la mayoría de los casos, ya que el texto en su positividad busca obliterarla, obturarla meramente con un «contenido ideológico cualquiera» [6]. Ferlosio no desarrolla aquí esta observación acerca de la dimensionalidad propia del texto, que se me ocurre fecundísima, y para no torcer su texto yo tampoco insistiré en ello por el momento. La segunda sugerencia del primer tomo apunta a lo que él llama derecho narrativo, es decir, a las leyes de la narración basadas en un consenso de autor y lectores, y que tienden a perpetuar un engaño: «el mecanismo fundamental... [de la narratividad] es la idea de la identidad de la persona, en la univocidad de su conducta y de sus designios todos; ... el medio narrativo sería precisamente el instrumento de elección para una tal hipóstasis semántica del propio acontecer» [7]. Si bien estas afirmaciones y el examen que intenta llevar a cabo Ferlosio del derecho narrativo no se ven apoyadas por citas de autoridades, no dejan de inscribirse en la intertextualidad de la investigación iniciada por Vladimir Propp sobre las estructuras narrativas. Pero al mismo tiempo Ferlosio marca el aspecto ideológico de tales estructuras que responden, como observa él, a la «idea de la identidad de la persona». Ya que el propio Ferlosio se muestra altamente suspicaz en relación al psicoanálisis, sin distinción de tendencias, resulta sorprendente

---

[5] RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *Las semanas del jardín, Semana primera: Liber scriptus proferetur* (Madrid: Nostromo, 1974), pág. 117.

[6] *Op. cit.*, pág. 23.

[7] *Op. cit.*, pág. 121.

tal perspectiva crítica en la medida en que coincide con la crítica o la ideología del *moi* o sí mismo propuesta y desarrollada por Jacques Lacan.

El colofón que leemos en la contratapa de la segunda semana, titulada *Splendet dum frangitur,* supone la escritura del primer tomo. Comienza así: «Han surgido complicaciones. Cuando la expedición parecía finalmente bien encaminada, se ha visto que las viejas balsas, a fuerza de permanecer varadas panza al sol, estaban todas comidas por el gorgojo de la madera.» Aquí se alude indudablemente a una práctica: sólo el volver a escribir ha mostrado hasta qué punto el instrumental, la lengua, se había ido deteriorando en relación a un hablante particular. La edad adulta para Ferlosio es la edad en que se arruina la lengua, salvo, claro está, que una práctica rescate lo que de la experiencia del niño la hacía un instrumento vivo. El primer apólogo había engendrado una escena, el jardín, surgido de la comedia de errores de quienes han perdido u olvidado el diálogo; esta escena muestra, como toda construcción verbal imaginaria, su fragilidad: el río que las balsas de la lengua han de navegar no es, según la perspectiva suburbana de quien está tomando té en el jardín, más que el estanque de los patos; sin embargo, si se tiene en cuenta que el engaño fundamental de toda ficción, según ya se ha referido, es la «idea de la identidad de la persona», el espacio engañosamente centralizado y homogeneizado por la falsa identidad no será a su vez sino un engaño. La ficción entonces, fiel al llamado de la verdad, transforma ese espacio homogéneo y centralizado en un espacio proliferante: «ciertamente, para el que está tomando el té [en el jardín, el río que han de surcar las balsas] no será más que el estanque de los patitos, pero... se presenta como un genuino y peligroso río para los que a nuestra vez no somos más que las muñecas de papel de las niñas pintadas en el jardín de la taza de Sajonia». Se ha llevado a cabo aquí una reversión del sujeto, en tanto el sujeto que escribe ya no es más el sí mismo que controla entre sus dedos la taza del té, y que controla el espacio subordinándolo a la escala de su posición central. El sí mismo se muestra aquí en su posición significante de mero *shifter,* de mero portaestandarte del sujeto, como un peón indicador cuya marca puede ser absolutamente cualquier cosa. Aquí ese indicador no sólo se ha desplazado al jardín pintado en la taza de Sajonia, sino que es allí ente ficticio de segundo grado: «a nuestra vez no somos más que las muñecas de papel de las niñas pintadas» en la taza. No es frecuente encontrar una reducción más radical, más acabada, del sí mismo, para mostrarlo en su carácter de mero *shifter* significante, de marca puramente operacional. La consecuencia de esta reversión del sujeto es la relativización del espacio. El río, o las «tuberías» significantes, libres momentáneamente de la ideología del sí mismo centralizador, libres de la tiranía tautológica de

la identidad personal, abren su flujo para un viaje a lo que Ferlosio llama «la ciudad de las figuras». Figura es una noción explorada a lo largo de la *Semana* segunda; correspondería al conjunto de «elementos copresentes» en un momento dado; son copresentes «aquellos que se alcanzan a través de un mismo acto de atención» [8]. Los elementos copresentes producen un efecto conjunto cuando recae sobre ellos el acto de atención del sujeto: «esta... acepción de... efecto... circunscribe el contenido propio de la figura» y, por lo tanto, «la única instancia competente [para determinarla] es el sistema sensorial del receptor» [9]. El sistema sensorial recibe en el acto de atención las impresiones o *efectos* significantes: este es el «principio de patencia» que «establece el criterio del 'efecto' para determinar lo que tiene existencia literaria» [10]. Los efectos de lectura, efectos inmediatos y conjuntos, constituyen la figura. Ferlosio se manifiesta adverso a una crítica que vaya más allá de la caracterización de esos efectos, que busque descifrar claves ocultas en el texto, cifras tal vez traducibles, pero carentes de efecto inmediato. Los pequeños toques, los efectos, constituyen el poder alusivo de las figuras, pero cuando se busca determinar su sentido surgen las dificultades.

Continuaré analizando el apólogo referido. Una vez reconocido el importante caudal del río, según el efecto sensorial del significante que opera, en su «patencia», la reversión del sujeto, y una vez reconocido el estado precario de las balsas-conceptos que sería peligroso confiar al río, el paso siguiente (para el sujeto del apólogo) es *ir* a la ciudad de las figuras en busca de una nueva balsa. Pero estas figuras no pueden en rigor localizarse en el territorio, en la superficie, donde las escenas van encontrando su lugar. He aquí el texto:

> Así se han destacado algunos componentes en busca de una balsa nueva, quienes, remontando el río, tratan de llegar a la ciudad de las figuras. Pero esta ciudad resulta estar tan apretadamente rodeada por las tiendas de los nómadas, que parece cada vez más difícil alcanzar sus puertas, e incluso ya se empieza a recelar si la famosa ciudad no será al fin toda ella más que campamentos junto a campamentos.

Este texto parecería extraído de Kafka si no estuviéramos ya persuadidos de que pertenece también a Ferlosio. En él se comprueba el nomadismo de las figuras, su deriva inveterada. Conforme no hay un lugar centralizado que corresponda a la falsa medida de un sí mismo, tampoco hay un lugar fijo donde localizar la ciudad de las figuras. La marca del sí mismo, dos grados falsificada, se puntualiza en el grano de arroz de las muñecas

---

[8] RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *Las semanas del jardín, Semana segunda: Splendet dum frangitur* (Madrid: Nostromo, 1974), pág. 152.

[9] *Op. cit.*, pág. 118.

[10] *Op. cit.*, pág. 152.

de papel de las niñas pintadas en la taza de porcelana. La superficie de inscripción, liberada del centralismo de la identidad personal, se transforma toda ella en un flujo nómada. Así la ciudad de las figuras, el templo de las ideas, tal vez será apenas un conglomerado discontinuo de tiendas de nómadas. La deriva, la discontinuidad, son el gaje de estos países de camelleros. Pues destronado el sí mismo de su posición central de falso gobernante, la medida, el precio que ese gobernante, o su ideología, marcaba a los bienes esparcidos se vuelve tan fluctuante, tan indeciso, como el río a través del cual se querría navegar en segura balsa. En la *Semana* segunda, en efecto, se discute abundantemente acerca de los bienes, oponiéndolos a los valores. Los valores son los precios que una cierta ideología fija a los bienes. Los bienes, a su vez, son los valores vaciados de su precio, vaciados de su posibilidad de canje, es decir, privados de su futuridad. Se ofrecen entonces, según Ferlosio, como un objeto de fruición, no durable:

> ¿Con qué ojos admirados... se ha conseguido que toda esa panoplia de valores llegue a erigirse, revivida en el recuerdo, en verdadera imagen de los bienes? [11]

Esta pregunta a modo de conclusión se encuentra en la *Semana* segunda en referencia a las *Coplas* de Jorge Manrique. Como «el verdor de las eras», como «el rocío de los prados», los bienes son objetos perecibles, consumidos momentáneamente cuando la metáfora los asimila a aquellos objetos que fueron valores, pero que el recuerdo atrae sobre el vacío que es la superficie de inscripción de un texto. Así, «las justas e los torneos, / paramentos, bordaduras / e cimeras», ... «aparato ostentatorio, trofeos o meros signos del valor de la persona» [12] surgen momentáneamente como bienes cuya fecundidad es la exultación pasajera de un goce. El sujeto al ser obliterado como sí mismo emerge en la fecundidad metafórica del rocío de los prados, y también, metonímicamente, los «paramentos, bordaduras e cimeras» adquieren la calidad de bienes, desprovistos ya del valor de la persona. Las figuras, o los efectos sensoriales del significante, según he procurado mostrar más arriba, son captables como bienes en cuanto el efecto estético permite registrarlos como «acta levantada» sobre otra superficie vacía. Contemplar las figuras es contemplar también, inevitablemente, el vacío en el cual se inscriben. Sin embargo, ¿quién puede juzgar el precio de estos bienes para darles un valor de intercambio? He aquí el final del apólogo:

---

[11] *Op. cit.*, págs. 258-259.
[12] *Op. cit.*, pág. 258.

[En tanto se busca la ciudad de las figuras] se ha suscitado otro conflicto, a propósito del oro, al intentar apalabrar la balsa y ajustar su precio con los propios nómadas, por cuanto éstos responden con los sofismas más inextricables cada vez que se trata de hacer distinciones entre el oro nativo y el oro amonedado, de suerte que se diría que según ellos tal distinción no tiene nunca un carácter definitivo, como lo tiene entre los sedentarios, sino que estaría expuesta a variar incluso con modificaciones tan circunstanciales como la orientación del comprador, el sentido de la marcha del rebaño, o que el sol que relumbra sobre el oro proceda del levante o del poniente.

En la lectura resulta imposible establecer una distinción neta entre los bienes y los valores o, con las palabras del apólogo, «entre el oro nativo y el oro amonedado». Poner precio al bien es ya considerarlo como un valor, convertirlo o recuperarlo en la moneda contante de un conocimiento ideológico. Mientras la distinción entre el oro nativo y el oro amonedado no tiene nunca un carácter definitivo para los nómadas, para los sedentarios sí lo tiene. Sedentario sería aquí quien accede a las cotizaciones ideológicas de su ambiente. La verdad, pues, no puede ser captada directamente, sino en sus efectos, en su vacilación, a través de la lectura. Según la frase final del apólogo el precio, la cotización del oro «estaría expuesta a variar incluso con modificaciones tan circunstanciales como la orientación del comprador, el sentido de la marcha del rebaño, o que el sol que relumbra sobre el oro proceda del levante o del poniente». El azar se instala entonces en la práctica de escritura. Por un lado, no puede haber fecundidad metafórica sin poder contemplar a los valores como bienes; por otro lado, una vez emergidos los bienes, no puede dárseles precio fijo, ya que no lo tienen. El azar no es otra cosa que la regulación fluctuante, la vacilación de la verdad en la escritura. Por eso resulta en definitiva inadecuado llamar a este colofón apólogo, ya que aquí no hay moraleja, no hay recuperación del sentido:

[L]os bienes no acaban obteniendo para sí más que su propia absolución, pero... ningún triunfo ético, cual podría haber sido el de lograr para los valores una condenación análoga a la que éstos buscaban para ellos [13].

Los bienes no pueden condenar a los valores, no sólo porque esto mismo los transformaría en valores, sino también porque los valores, la fijación ideológica de ellos, es indispensable para la transmisión de información, es decir, para toda posible narratividad.—*ROBERTO ECHAVARREN* *(New York University, 100 Bleecker Street. NEW YORK, N.Y. 10012).*

[13] *Op. cit.*, pág. 239.

Sección bibliográfica

LA GRAN AVENTURA. EL VIAJERO CIENTIFICO

DOUGLAS BOTTING: *Humboldt y el cosmos. Vida y obra de un hombre universal (1769-1859)*, Ediciones del Serbal, Libros del Buen Andar, Barcelona, 1981.

Después de leer el *Viaje a las regiones equinocciales*, Darwin escribió desde la goleta *Beagle:* «Antes admiraba a Humboldt; ahora casi le adoro.» Esta adoración del sabio naturalista fue compartida por un número inmenso de científicos de su época y por una enorme multitud de personas que seguían sus pasos y leían sus escritos y escuchaban sus disertaciones. Hasta nosotros llega la fama de este hombre portentoso por su saber enciclopédico, su tenacidad, su capacidad de trabajo, su audacia y decisión y hasta su fortaleza física. Se comprende que Humboldt sea un mito, porque, no obstante el paso del tiempo, que hace envejecer las teorías de la ciencia y los métodos de trabajo, la figura y la obra de Humboldt conservan su extraordinario atractivo.

Humboldt es el nombre mágico que aparece en todos los herbarios, en las cordilleras, en las corrientes marítimas, en la geografía americana, en los atlas geográficos, en las revistas, en las medallas, porque en Humboldt está el inicio de una visión totalizadora del cosmos. De aquí que esta biografía se titule: vida y obra de un hombre universal. Muy propicio era el siglo XVIII a la universalidad de los conocimientos y del sentir y a las grandes empresas cosmogónicas. Humboldt, incansable en su curiosidad, es uno de los representantes más eximios de este deseo entusiasta de conocimiento que no ceja a lo largo de una existencia dilatada, más de noventa años, de incesante actividad y persistente dedicación al logro de sus objetivos. Como un eterno joven mitológico, cargado del sextante, la brújula, el microscopio, el telescopio y todos los pesados instrumentos de la ciencia, recorre el mundo de un cabo a otro, por las selvas tropicales y por los desiertos helados de Siberia.

Más de una vez el eco fascinador del nombre de Humboldt, aun

sin haber leído sus escritos, nos tenía deslumbrados. Para un español, Humboldt estaba en el Jardín Botánico de Madrid, en el valle de la Orotava, en Tenerife, y desde los grabados y cuadros donde está herborizando su mirada se posaba en nosotros amigable, como de hombre de mundo y al mismo tiempo con visión de etnógrafo, para clasificarnos en su contemplación, al que nada escapa.

Después de leer sus libros podemos decir, como Darwin: antes admirábamos a Humboldt; ahora casi le adoramos, y la grandiosidad de su obra y de su figura nos causa sorpresa tal que puede emparejarse con una sensación de empequeñecimiento. Pues este hombre es un fenómeno de la naturaleza, como dirían los alemanes, y su talento y su vocación dan por resultado un continuo prodigio. «Mein Leben sucht in meinen Schriften», buscad mi vida en mis escritos, dice él mismo.

Nace Alexander von Humboldt el 14 de septiembre de 1769, y en el palacete de Tegel, a 30 kilómetros de Berlín, pasa su infancia con sus padres y su hermano Wilhelm. Entre sus preceptores está el famoso Joachim Heinrich Campe, autor de *El joven Robinson* y de libros sobre los conquistadores españoles, que le infunde el gusto por la herborización y posiblemente el interés por América. Posteriormente estudia en Francfort del Oder y en Gotinga, donde conoce a Ludwig Willdenow, autor de la *Flora de Berlín.* Humboldt lee el viaje de *La Condamine,* que desciende por el Amazonas, y el libro de Forster *A Voyage a round the World* (1777), que acompañó a Cook en su periplo. Por esta época están de moda los libros de viajes. Humboldt hace amistad con Forster, al que admira extraordinariamente, y en 1790 viaja con él a Inglaterra, siguiendo el itinerario del Rhin hasta Holanda y Bélgica. En Inglaterra ve el herbario de Joseph Banks, compañero de Cook.

Humboldt, por indicación de su familia, se matricula en la Escuela de Comercio de Hamburgo, y por decisión propia, más tarde, en la Academia de Minería de Freiberg. Como funcionario de Minas —inspector auxiliar de Minas— empieza a trabajar en la zona de las montañas de Fichtel, donde despliega su incansable actividad, y en 1793 funda la Escuela Libre de Minería en el pueblo de Steben para instrucción de los mineros, que podría considerarse como la primera escuela de formación profesional, costeada de su bolsillo. Como inspector realiza numerosos viajes por Austria, Checoslovaquia y Polonia. En Bayreuth estudia la climatología subterránea, y a lo largo de todo su recorrido europeo se interesa por la estratificación geológica de Europa y por la geografía de las plantas. En 1793 ya escribe la *Flora Fribergensis,* en latín. Estudia el galvanismo y la electricidad animal.

A la muerte de su madre, en 1796, viéndose dueño de una gran

herencia, Humboldt renuncia a todos sus cargos para dedicarse a su vocación de científico viajero. Ha desempeñado una misión diplomática en el Estado Mayor de Hardenberg; ha sido ascendido a puestos superiores, pero nada de esto le interesa. Unicamente desea viajar para explorar el mundo, como sus predecesores. Desea ir a Italia para estudiar los volcanes, y así lo hace.

Va a Viena, donde conoce a científicos como Franz Porth, que vive junto al Botánico para poder dedicarse por entero a su especialización. Estudia Humboldt con Leopold von Buch en Salzburgo y Berchtesgaden. Visita Suiza y se establece en París. Ha visitado a Goethe en Jena, con el que ha mantenido largas conversaciones. En París, en 1798, conoce a Lamarck, al zoólogo Cuvier y al astrónomo Laplace. Estudia en el Jardin de Plantes y en el Observatoire. Conoce a Louis Antoine Bouganville, de setenta años, que le propone un viaje alrededor del mundo, que se frustra por la guerra con Austria. Es entonces cuando Humboldt, en vista de las dificultades, pues también se le ha frustrado un viaje a Siberia, decide hacer una expedición propia, y en compañía del francés Aimé Bonpland (de veinticinco años) se dirigen a Marsella para embarcar hacia Egipto. Debido a diversas dificultades no pueden embarcarse, y entonces cambian de rumbo y se dirigen hacia España, entrando en la Península por Barcelona, con intención de continuar el viaje hacia América.

El primer ministro Mariano Luis de Urquijo les facilita una visita a la Corte de Aranjuez en mayo de 1799, donde informan al rey Carlos IV de su proyecto de visitar las colonias españolas de América para estudiar directamente todo lo relacionado con la historia natural, la geografía y la etnografía, y al mismo tiempo le exponen las ventajas que supondría la realización de este proyecto para el Gobierno español. El rey les facilita unos pasaportes garantizando la ayuda de gobernadores y magistrados y cartas de recomendación. Humboldt dirá más tarde en sus escritos: «Nunca antes le ha sido concedido a un viajero una autorización tan ilimitada y nunca antes un extranjero ha sido honrado por el Gobierno español con tales muestras de confianza.»

El libro de Amando Melón y Ruiz de Gordejuela *Alejandro de Humboldt, vida y obra* (Ediciones de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1960) da pormenores muy interesantes sobre la estancia de Humboldt en Madrid, donde pasó la mayor parte de su tiempo en el Jardín Botánico y trató al gran botánico José Antonio Cavanilles, autor del estudio de la *Flora Americana,* en el que se contenían 300 especies nuevas entre las 712 descubiertas por el estudioso sabio.

Humboldt y Bonpland embarcan en La Coruña en la nave *Pizarro* rumbo a las tierras americanas. Van cargados de aparatos, pues sus

objetivos son estudiar la formación de rocas y estratos, analizar la atmósfera, medir la presión, la humedad, la carga eléctrica, el clima y estudiar la diversidad de plantas y animales. Amontonan en su camarote y sobre cubierta los sextantes, cuadrantes, balanzas, brújulas, higrómetros, barómetros, etc. Humboldt financiaba su propia expedición, y los banqueros de Berlín y de Madrid pagaban sus letras.

Al zarpar, Humboldt escribe una carta a Freisleben y le comunica: «Dentro de pocas horas bordearemos el cabo Finisterre. Recolectaré plantas y fósiles y realizaré observaciones astronómicas. Pero este no es el objetivo principal de mi expedición. Intentaré descubrir cómo interaccionan entre sí las fuerzas de la Naturaleza y cómo influye el ambiente geográfico en la vida animal y vegetal. En otras palabras, he de buscar la unidad de la Naturaleza.» Esta será siempre la idea principal humboldtiana; como científico universal tratará de encontrar la armonía del cosmos.

El capitán del *Pizarro* tenía instrucciones de hacer escala en Tenerife para que Humboldt y Bonpland pudieran explorar el volcán del Teide, y así lo hace. Humboldt lleva un minucioso diario del viaje, en el que anota toda clase de datos, que luego le servirán para la redacción de su libro *Cuadros de la Naturaleza,* en cuyo capítulo IV, «Nociones de fisonomía de los vegetales», hace una descripción del drago gigantesco del jardín del señor Franqui, en Orotava, que fue uno de los señores que le obsequió en su estancia en las Canarias. Dice Humboldt: «El drago gigantesco, con dieciséis pies de diámetro, pues yo lo he visto en las islas Canarias, está dotado, en cierto modo, de una juventud eterna: aún da flores y frutos. Cuando al principio del siglo XV los Bethencourt conocieron las Islas Afortunadas, el drago de Orotava, tan sagrado para los indígenas como era para los griegos el olivo de la ciudadela de Atenas o el olmo de Efeso, tenía las mismas dimensiones colosales de hoy. En los trópicos, un bosque de *hymenola* y de *coesalpinia* es como un monumento que cuenta tal vez más de un millón de años.»

El barco emprende su navegación, y como se declare el tifus próximos a Venezuela, Humboldt y Bonpland descienden en Cumaná el 16 de julio del 99, donde se instalan y, asombrados por la riqueza botánica y por la belleza de la Naturaleza, empiezan a trabajar, adentrándose en la selva tropical. Como hombre que ha vivido la Revolución Francesa, Humboldt profesa los principios liberales de libertad, igualdad y fraternidad, y no puede soportar la vista de la esclavitud ni el feudalismo de la propiedad agrícola.

Ahora comienza la españolización de Humboldt, que, además de hablar perfectamente el español, se encuentra a gusto entre las costumbres hispánicas de toda América, donde no recibe más que muestras de

hospitalidad. Humboldt y Bonpland emprenden la expedición fluvial que Humboldt va a relatar en su gran libro *Del Orinoco al Amazonas. Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (E. Labor, Barcelona, 1967), y en sus numerosas cartas, en especial las *Briefe Alexander von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm* (Stuttgart, 1880).

Humboldt ha leído a todos los cronistas españoles de Indias y admira profundamente sus escritos, así como a los descubridores y exploradores españoles. Su libro va a ser una crónica científica que tiene el mismo encanto y atractivo de aquellas crónicas indianas, con la ventaja del paso de los siglos y el perfeccionamiento de los conocimientos.

Después de cruzar Los Llanos, esas llanuras polvorientas venezolanas, y describir las cuevas donde están los guacharos, pájaros del aceite, los vampiros, y en los ríos las anguilas eléctricas, con las que experimenta sobre su propio cuerpo, en marzo de 1800, Humboldt empieza su descenso en piragua por el río Apure hacia el Alto Orinoco. Recibirá muchas ayuda de los indios chaymas y de los misioneros a lo largo del trayecto.

Humboldt navega y describe las maravillas del mundo vegetal y animal al surcar las aguas del río Negro. Ve miles de flamencos, bandadas de pájaros, monos aulladores, hasta llegar al canal. Casiquiare, que comunica el río Orinoco con el Amazonas. Es todo tan impresionante que Humboldt escribe, con su característico estilo: «Aquellas orillas sin historia del Casiquiare, inhabitadas y cubiertas de selva, ocupaban entonces mi imaginación. Allí, en medio del Nuevo Continente, se acostumbra uno casi a considerar al hombre como algo que no pertenece necesariamente al orden natural. El suelo se halla densamente cubierto de plantas, cuyo libre desenvolvimiento no encuentra obstáculo alguno. Una gruesa capa de mantillo prueba que las fuerzas orgánicas han actuado incesantemente, sin interrupción. Los caimanes y las boas son los dueños del río; el jaguar, el pécari, el tapir y los monos deambulan por la selva sin temor ni peligro; moran allí, su patria de origen. Este espectáculo de la Naturaleza viva, en la que el hombre no es nada, tiene algo de paradójico y de opresivo. Aquí, en un territorio feraz, adornado de un verdor perenne, busca uno en vano la huella de la acción del hombre; se cree uno relegado a un mundo distinto de aquel en que nació.»

Anécdotas curiosísimas refiere Humboldt, como la del indio Don Ignacio, desnudo, que les presenta a su esposa Doña Isabel y a Doña Manuela, también desnudas, y todos tres le piden noticias de Madrid.

Por las tierras ignotas y los rápidos de Maipures van hacia las grandes cataratas, transportando las cajas con los hallazgos de nuevas plantas y las jaulas con los tucanes, tities y un macari. Describe a los indios

otomacos, que toman droga alucinógena y comen tierra. Preparan 12.000 ejemplares de plantas que van a enviar a Europa para su estudio. El recorrido, lleno de dificultades y obstáculos, ha sido enorme: más de 2.500 kilómetros por territorio casi desconocido, sometidos a las picaduras de los jejenes.

Al regreso a Cumaná, el 24 de noviembre de 1800 embarcan para Cuba, aunque antes han enviado los manuscritos y los herbarios a Europa y numerosas cartas. Después de la expedición del gran sistema fluvial de Venezuela deciden explorar los Andes de Colombia y Ecuador y Perú. Navegan por el río Magdalena 800 kilómetros hasta Honda y luego ascienden 2.700 metros a Santa Fe de Bogotá, donde se dirigen para ver al famoso naturalista español José Celestino Mutis (nacido en Cádiz en 1732), discípulo de Linneo, y que se trasladó a Colombia en 1760, que tiene una colección de 20.000 plantas y con un equipo de botánico y pintores las reproduce. Estas láminas, que son 6.717, a todo color, están en la Biblioteca del Jardín Botánico de Madrid y no se publicaron hasta 1955, como ilustración a la monumental *Flora de Bogotá o Nueva Granada.* Humboldt rinde homenaje a Mutis, que le regala treinta láminas de treinta artistas y, a su vez, le acoge como merece la fama del ilustre viajero.

En Quito permanece Humboldt más de seis meses, y como además de gran trabajador es hombre de mundo, es agasajado por las familias de mayor prosapia. Hasta ahora no hemos dicho que Humboldt es hombre de buena planta, atractivo, buen conversador, y cuyos méritos y modales le proporcionan grandes éxitos en sociedad, no sólo en Europa, sino a lo largo de todo el viaje por tierras americanas. A la expedición se une Carlos, el hijo del marqués de Montufar y hermano de Rosa Montufar, por la que Humboldt tuvo predilección.

Estudia Humboldt los volcanes: el Pichincha, el Cotopaxi, y emprende la ascensión al Chimborazo, de 6.310 metros de altura, el 23 de junio de 1802. La descripción de esta histórica ascensión, entre violentas granizadas, es apasionante. Todo ello le da gran popularidad. Prosigue la ruta; pasa a Cajamarca, y desde las altas montañas puede contemplar el Pacífico. Recuerda con frecuencia a los historiadores españoles cuando en sus ascensiones sufren los mismos síntomas que Humboldt en el Chimborazo, y dice: «Ya Acosta, en su *Historia Natural de las Indias,* una especie de descripción de la Tierra física, que merece el calificativo de una de las obras maestras del siglo XVI, habla de malestares y rampas de estómago.»

En Lima empaqueta sus colecciones de plantas y rocas, y en Guayaquil embarca con destino a Méjico, para desembarcar en Acapulco. Estudia durante un año la geografía, la economía y la política del país,

con la ayuda generosa del virrey español, y el resultado es su *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*. Parece ser que allí sintió el atractivo de la bella doña Ignacia Rodríguez, casada y con dos hijos, con la que no se cansaba de conversar. Pero Humboldt es hombre de vida errante, y continúa el viaje. Vuelve a La Habana y decide visitar los Estados Unidos y al presidente Thomas Jefferson, pues es el jefe de ese pueblo «que conoce el precioso don de la libertad». Todos saludan a Humboldt como al viajero más interesante que ha llegado a Norteamérica, y él, con su extraordinaria facundia, a todos complace con sus noticias y su saber enciclopédico. El químico francés Berthelot decía: «Ese hombre es toda una academia parlante.»

Por fin, el largo viaje llega a su fin. El 30 de junio de 1804, Humboldt, Bonpland y Montufar embarcan, con cuarenta cajas de muestras, a bordo de la fragata francesa *La Favorite*, con destino a Burdeos. En cinco años han recorrido 10.000 kilómetros. Humboldt regresaba con gran cantidad de datos astronómicos, geológicos, meteorológicos y oceanográficos, con lectura de innumerables latitudes y longitudes, todo lo cual da una nueva orientación a la geografía. Traía 60.000 plantas y colecciones geológicas y zoológicas y numerosos cuadernos de notas. Por encima de todo ello, Humboldt sigue diciendo que siempre vislumbró una especie de ley cósmica: «En los bosques amazónicos o en la cadena de los Andes siempre fui consciente de que *un* mismo hálito palpita de polo a polo e insufla *una* única vida en las rocas, las plantas, los animales y en el hinchado pecho del hombre.»

Bonpland se queda en La Rochelle, con su hermano, y Humboldt, tras un breve viaje a Berlín, donde no se adapta, y le recriminan su falta de *Deutschheit* (germanidad), se instala en París, donde la actividad científica está a la mayor altura. Allí conoce a Gay Lussac, que acaba de subir en globo a 7.000 metros para medir el oxígeno. Con él emprende un viaje a Italia y sube al Vesubio, y en Roma ve a su hermano Wilhelm, representante de Prusia en el Vaticano.

En París prepara la edición de sus manuscritos y escribe el famoso y divulgado libro *Cuadros de la Naturaleza*, que a su juicio no es un libro de viajes ni un libro científico, sino un «enfoque estético de la Historia Natural», donde procuraba estimular las emociones e informar a la mente al mismo tiempo. Algunos capítulos, como el de la fisonomía de los vegetales, son de una belleza descriptiva y de una riqueza de vocabulario extraordinarias, porque está escrito por un científico-poeta que ha leído a J. J. Rousseau, a Buffon, a Bernardin de Saint-Pierre y a Chateaubriand, a Playfair y a Forster, el compañero de Cook. El mismo Humboldt dice: «*Paul et Virginie* ha ido conmigo a las comarcas en que se inspiró Bernardin de Saint-Pierre, y durante muchos años lo he repasado con mi compañero Bonpland.»

Humboldt emplea toda su fortuna en la edición de sus obras, paga a los dibujantes, entre ellos el pintor Gerard, y consagra toda su energía a vigilar los treinta volúmenes que van saliendo de las prensas y son causa de su crisis financiera, pues además la obra resulta carísima por los grabados y los dibujos. El estudio no le impide frecuentar los salones. En las invitaciones de algunos se decía: «Con asistencia de Humboldt», que era la verdadera estrella, y en torno a él se reunían los asistentes para escucharle. Carolina, su cuñada, por la que siempre sintió gran afecto, le describe así: «Imposible describirle. Es una mezcla increíble de encanto, vanidad, dulzura, frialdad y afecto. Nunca he conocido a alguien como él.»

Esta vida tan larga, pues vive hasta los noventa años —fallece el 6 de mayo de 1859, podríamos decir que casi en la plenitud de sus facultades—, todavía será objeto de interés por los biógrafos. En el libro de Douglas Botting todavía se nos describe una segunda expedición en 1829 a Siberia y a los Urales. «No sé una palabra de ruso —dice Humboldt—, pero me convertiré en ruso de la misma forma que me convertí en español. Todo lo que hago lo hago con entusiasmo.»

A los sesenta años, Humboldt recorre 18.500 kilómetros en seis meses. Con razón dice su discípulo Jean Baptiste Boussingault: «Humboldt era incansable.» En la Corte de Prusia, autocrática y fría, donde Humboldt decía que le faltaba «la polinización cruzada», goza de la amistad y de la protección del rey. Inicia un ciclo de conferencias sobre geografía física, con gran éxito de público, y que supone un gran esfuerzo en pro de la educación popular.

En edad muy avanzada escribe el *Cosmos*, siempre con su concepto de la armonía de la Naturaleza.

En la biografía de Humboldt nos parece arriesgada la suposición del biógrafo acerca de las inclinaciones de Humboldt basadas en las apasionadas epístolas que escribe a sus amigos, como era costumbre en la época. Véase el estudio de Woltdietrich Rasch *Freundschaftdichtung im deutschen Schriftum des 18 Jahrhunderts* (Halle, 1936) *(Culto a la amistad y poetización en los escritos alemanes del XVIII)*. Que esto trasluzca a la solapa del libro nos parece peor, ya que el biógrafo se hace eco de las suposiciones del *Humboldt*, de Helmut de Terra (Nueva York, 1955), que no tienen más consistencia que un desconocimiento de los hábitos literarios del romanticismo. Por lo demás, el libro de Douglas Botting, en Ediciones del Serbal, ilustrado magníficamente con grabados y fotos en color, supone uno de los mayores esfuerzos para difundir la figura y la obra de Humboldt en nuestro país.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14, 5.º izq. MADRID-13).*

GUSTAVO CORREA: *Antología de la poesía española (1900-1980)*. Gredos, Madrid, 1980, 2 vols.

La historia de la lírica española del siglo XX bien podría hacerse a través de sus numerosas antologías. Suben de cien. Y las hay de todas las facciones, tendencias y modalidades: poesía surrealista, social, modernista y hasta (y sobre todo) generacional: «veinte poetas», «los postcontemporáneos», «los nueve novísimos», «doce jóvenes», «ocho poetas», «siete», etc. Tal casamiento aritmético, al igual que el temático e ideológico («poetas libres», por ejemplo) ha causado no pocas polémicas: de un lado, por los poetas excluidos; de otro, por los que indebidamente fueron incluidos. Por lo que la imparcialidad o la objetividad del que compila una *Antología,* sobre todo si se anuncia como puesta al día, es tarea casi imposible de lograr. Juega el gusto personal; no menos la amistad y los propios criterios. Pues toda lectura es un acto individual, subjetivo; lo es la selección de poemas y, en no menos grado, la de los poetas. De ahí que la condición más ventajosa de un buen antólogo es el hallarse distanciado del fenómeno literario que describe. Aislándose de la moda vigente podrá superar más fácilmente el problema de gustos en moda, tendencias, ideologías. Claro que tal posición, idealmente neutra, puede ofrecer, a su vez, una implícita ceguera ante los nuevos valores. Y éstos funcionan a modo de cabeza de Juno: justifican un pasado y apuntan un cambio de sentido, un nuevo orden.

Tal equilibrio lo logra, creemos, la *Antología de la poesía española,* del profesor Gustavo Correa, catedrático de la Universidad de Yale y estudioso de la lírica española (cuenta con un valioso libro sobre la poesía de Federico García Lorca) e hispanoamericana del siglo XX. La distancia espacial (New Haven) y, sobre todo, el rigor que impone la dedicación académica confieren a esta publicación tres rasgos sobresalientes: seriedad, detalle, precisión. Véanse, como ejemplo, su gran cantidad de datos: biografía intelectual de cada poeta; bibliografías particulares (como muestra la dedicada a Juan Ramón Jiménez); más generales, y, finalmente, de grupos, autores, períodos y movimientos. Su riqueza, en este sentido, es ejemplar: un valioso instrumento para cualquier principiante o ya establecido *scholar*. Se constituye, y con la de Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* que le sirve de modelo, y la no menos famosa de Gerardo Diego: *Poesía española contemporánea (1901-1934),* en uno de los mejores muestrarios de la lírica española contemporánea. En los

anaqueles de cualquier biblioteca deberán figurar en un mismo orden de importancia o preferencia.

Precedió a esta *Antología* una primera versión, en un solo volumen, que salió a la luz en Nueva York en 1972. Presentaba ésta un total de 42 poetas (la nueva incluye 55), muy semejante, en la ordenación de materias, a la última versión. Esta, que publica ahora Gredos en dos volúmenes (por cierto, de fácil manejo), amplía la «Introducción» (I, págs. 9-37; II, págs. 9-43) en la parte que corresponde a los nuevos poetas incluidos. En el resto, las alteraciones son leves. Se destacan ahora varias poetisas (omitidas anteriormente); el grupo en torno a la revista *Cántico,* al representante del «postismo» (Edmundo de Ory) y, entre otros, dos poetas (Manuel Durán, Tomás Segovia) cuya obra ha ido apareciendo, casi en su totalidad, en México, y han sido incluidos en antologías de este país.

También se aumenta el número de poemas de varios de los poetas más representativos. De Juan Ramón Jiménez se incluyen ahora 53 (anteriormente 32); 48 de Antonio Machado (antes 27). Estos, con Aleixandre (antes 17; ahora 60) y Guillén (de 23 poemas pasa a 45), son los más superados. Se incluyen, a la vez, poemas que unos poetas dedican a otros, destacándose así un sentido de filiación y grupo. Se altera el orden de Pedro Salinas (ahora entre Dámaso Alonso y Rafael Alberti), de acuerdo con la fecha de aparición de la primera obra lírica. Como cabeza del grupo, se incluía en la *Antología* de 1972, obedeciendo seguramente a razones biográficas: nace en 1891, antes que Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso. Y tal criterio, la obra, y no la biografía o la generación, sirve de regla en la ordenación de los poetas. Lo que explica el que se incluya a José Hierro (1922) después de Pablo García Baena (1923) y Edmundo de Ory (1923). Pero si bien Hierro saca su primera obra dos años más tarde que García Baena, y un año después que De Ory, el impacto de la poesía del santanderino sobre otros poetas (sus mejores lectores) precede en bastantes años a la de los anteriores («Introducción», II, págs. 22-23).

Mínimos son los fallos. Choca, por ejemplo, el que nunca se mencione la importancia, en las últimas décadas, de la «poesía concreta». Si bien en España apenas ha contado con cultivadores (una excepción: Manuel Ríos Ruiz, que no se incluye), su función visual y gráfica no deja de tener cierta relación con varios poetas. La alusión, por lo mismo, a la poesía de Luis Aragón en Francia, o la de Salvador Quasimodo en Italia, y dentro del mismo período («Introducción», II, págs. 25-26), no la creemos tan relevante si se deja de mencionar, por ejemplo, la más estrecha relación de este período («la poesía de 1951 a 1963») con el gran poeta catalán Salvador Espríu (bien traducido a otros idio-

mas), o del gallego Celso Emilio Ferreiro, cuya obra va ya por la sexta edición. Por otra parte, difícilmente una bibliografía es completa. De ahí que la inclusión de estudios relevantes no excluya los mediocres. Entre los numerosos sobre Unamuno se omite a José Balseiro, uno de los primeros críticos del poeta; el estudio de Jesús Collado sobre el mismo; el artículo del Sobejano sobre Aleixandre *(Chisp.,* núms. 352-354); el estudio de Morelli sobre este poeta, ya en su segunda edición; también la estupenda *Historia de la literatura española,* en varios volúmenes, de Hans Flasche. No tratamos de hacer un cómputo de erratas fáciles de eliminar en futuras ediciones. Debiera ser *Con las piedras, con el viento* (II, pág. 22); Díaz-Peterson (I, 506), *Cancionero* (I, página 509).

Sobre los poetas excluidos mucho se podría escribir, lo cual no menoscabaría en nada el valor de esta *Antología.* Obedecería, tal vez, al gusto personal del que escribe esta nota. Pero quizá valga la pena constatarlo. Varios de los(las) excluidos(as) (Leopoldo María Panero, Luis Antonio Villena, Félix de Azúa, Jaime Siles, Francisca Aguirre, Clara Janés) lo fueron, probablemente, por ese sentido de relatividad que confiere el hecho de formar una colección antológica. Lo mismo se podría indicar sobre los poemas no incluidos. Preferiríamos hallar, por ejemplo, «Elegía en la muerte de un perro», de Unamuno, poema tan representativo de éste, y que muy pocos antólogos tienen en cuenta.

Pero no nos engañemos. La *Antología* del profesor Correa representa, en la nueva versión, un hito en la lírica española contemporánea que será difícil de superar. Su permanencia la constatarán, estoy seguro, varias generaciones.—*ANTONIO CARREÑO (4080 FLB, University of Illinois, Urbana, Ill. 61801, ESTADOS UNIDOS).*

C. ALVAR EZQUERRA: *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger. Antología,* Alianza Editorial, Madrid, 1981, 405 páginas.

0. La última obra de C. A. continúa una serie de trabajos anteriores como *La poesía trovadoresca en España y Portugal* (1977) o *Textos trovadorescos sobre España y Portugal* (1978). Con esta obra el autor nos va ofreciendo un análisis completo de un período fundamental en la lírica de los siglos XII y XIII, en los que se conforman una serie de «tópicos» textuales de vigencia poética indiscutida. Los trabajos de C. A. parten de un riguroso conocimiento de las técnicas de

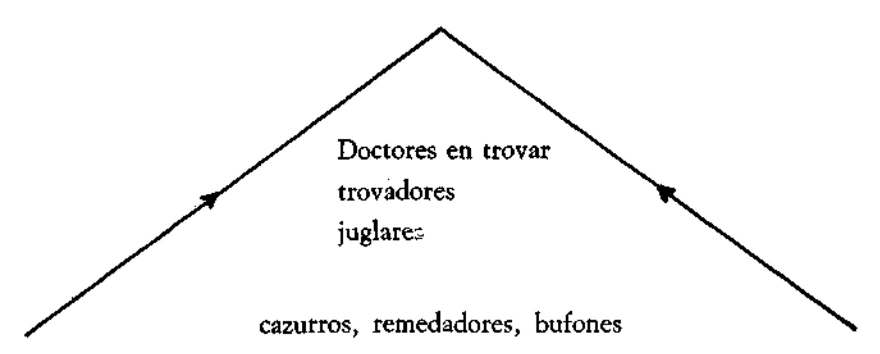
crítica filológica que no está desconectado de las últimas corrientes críticas como, en el ejemplo que nos ocupa, la perspectiva sociológica. La edición es una antología bilingüe que recoge un *corpus* desde principios del XII hasta fines del XIII, con textos de once trovadores: Guillermo de Poitiers, Marcabrú, Peire Vidal, Bernart de Ventadorn, etc.; once *trouvères:* Chrétien de Troyes, Ricardo I, Colin Muset, etc.; doce *minnesinger:* Enrique VI, El Señor de Kürenberg, W. von Hagenau, etcétera, y una antología musical por A. Rossell. La traducción de C. A. se ajusta completamente al texto original, pero con fluidez; el rigor no impide la flexibilidad que ya mostró en su traducción de la *Poesía,* de François Villon, Madrid, 1980, y en obras anteriores. Escrupuloso respeto y corrección, junto a valores de calidad artística, son los rasgos más notables de C. A. como traductor; ambos aparecen con creces en estos textos, donde la problemática específica de la lingüística contrastiva se complica por la época, lengua, etc.

1. La antología va precedida de una Introducción, en la que el autor aborda una serie de problemas, sobre todo de límites, que prefiguran los textos que seguirán. La primera cuestión es la dicotomía «cantar de gesta» / «amor». A la vista de los materiales épicos, sobre todo franceses, se puede afirmar que la presencia femenina y el sentimiento amoroso se va desarrollando poco a poco, pero que en los primeros cantares no es uno de los componentes que constituyen el campo de rasgos sémicos determinantes del «héroe». Otro problema inicial es el cambio de planos que se produce en el mundo de la poesía de los siglos XII y XIII, con la situación focal que la mujer va a ocupar en una lírica cuyos rasgos diferenciales apuntó István Frank al señalar que se expresaba en lengua vulgar, con autores conocidos y de profundo lirismo. Como indicó Martín de Riquer, estas características son las que oponen

lírica trovadoresca {
1. Poetas cultos en latín.
2. Epica.
3. Lírica popular de autor anónimo.

C. A., en este deslindar campos, distinguirá: juglares/trovadores; sin olvidar sus relaciones y caracterizando diferencias y semejanzas a partir de criterios funcional-sociológicos. La oposición juglares/trovadores se puede conectar con la oposición *docere delectare.* El juglar satisface la necesidad lúdico-informativa en una sociedad donde, como afirma M. Merlino, la cultura es oral y tradicional. El juglar es *intérprete* de las obras de los trovadores, pero hay matices que serán estrictamente

reglamentados en una estructura estamental que no ofrece posibilidades de permeabilidad social. El trovador es *autor* de texto y música, de una poesía que por su propia limitación temática y formal no tendrá capacidad evolutiva. Pero no es sólo la función el rasgo diferencial básico; es la situación dentro de la pirámide social, elemento que señala C. A. a partir de la elaborada clasificación que hace Alfonso X en respuesta a Guiraut Riquier:



El trovador tiene, en general, un origen social más elevado que el juglar, y las burlas sobre el origen, la «barrera social», pesará en muchos casos más que la calidad literaria.

Volviendo al planteamiento inicial, el rasgo común a juglares y trovadores sería el *decorum;* el juglar buscaría «mover a los buenos hacia la alegría y el honor», y el trovador cantaría «los hechos famosos en deseos de nobles acciones», en palabras del Rey Sabio. Todo lo que se salga de estas coordenadas será rechazado y castigado tanto por el poder civil como por el eclesiástico. Especial significado tiene este señalar límites por el aumento de juglares y trovadores, sobre todo en el siglo XIII. Otro rasgo que señala C. A. es la «conciencia literaria» como rasgo fundamental del trovador. La diferencia juglar/trovador se sigue a través de la distinta formación cultural, basada en la retórica como ciencia de la adecuada expresión; sin embargo, el bagaje cultural de los trovadores-laicos es más pobre que la de los trovadores-clérigos. Por otro lado, hay que tener en cuenta el origen social. C. A. hace un recorrido por la formación de un trovador-tipo: libros de oraciones, *Specula, Ars minor* de Donato, *Trivium, Quadrivium,* etc.

La misma caracterización aplica al juglar: «músico y cantor que viaja continuamente de corte en corte, buscando la generosidad de los nobles, que le pagan regalándole vestidos, joyas, caballos o tierras». A partir de los textos reconstruye la trayectoria vital de un juglar: su relación con el trovador, la vida itinerante para participar en conme-

moraciones, como aparecen en *Flamenca;* su repertorio, en el que se mezclan cantares de gesta, poesía trovadoresca, narraciones bíblicas, historias de santos, etc. Una última distinción juglar/trovador la hace C. A. a partir del *público* receptor del mensaje poético. El público del trovador pertenecía a estratos altos de la sociedad feudal; hay una relación biunívoca entre esta restricción del receptor y el propio hermetismo del «texto» cifrado por el trovador, «verdadera literatura para minorías».

2. A continuación, C. A. analiza los aspectos temáticos y formales de la poesía trovadoresca: 1) transmisión por los *Cancioneros* de los siglos XIV y XV; 2) los géneros principales, que tradicionalmente, y siguiendo las *Leys d'Amors*, son dos: *Cansós* (amorosas) y *sirventés* (satíricas). El autor se plantea el problema fundamental del condicionamiento que produce el contenido en el género.

2.1. Uno de los aspectos más destacables del trabajo que reseño es la relación que establece C. A. entre el concepto de amor trovadoresco y el sistema feudal al tratar la *cansó.* Hay una absoluta identificación:

dama = señor feudal
↓ ↑
trovador = vasallo

Paralelismo que se advierte en rasgos formales de los propios textos, como el empleo por el poeta del léxico feudal. Se trata de un claro fenómeno de *translatio* de valores sociales al campo literario. A partir de aquí C. A. critica la generalizada opinión de considerar el concepto platónico como base del amor trovadoresco, porque la canónica de la pasión amorosa se manifiesta en los nombres de los trovadores que se ajustan a los grados de la pasión según los tratadistas de la época. No es muy platónico el *drutz* que se refiere a que la dama «acoge bajo sus mantas» al trovador, que mantendrá con su enamorada una relación «secreta» y utilizará seudónimo *(senhal).* La *cansó* tenía que tener una música original.

2.2. Frente a la necesaria originalidad de la música de la *cansó,* el *sirventés* utilizará generalmente una melodía conocida. El *sirventés* satirizará individuos, costumbres, intereses políticos o aspectos artísticos; de aquí estos cuatro grupos tradicionales. C. A. trata el problema de la Canción de Cruzada y del *planh* (planto) como géneros asimilables al *sirventés.*

3. La renovación que supone la lírica trovadoresca se aprecia especialmente en su «concepción formal de la poesía», que no será cuantitativa. La métrica trovadoresca es compleja; hay gran variedad de recursos en la rima y en las combinaciones supraestróficas. Lo anterior hay que ponerlo en relación con el estilo. Las diferencias en el «trobar» está en función de la distinta concepción de los autores:

«Trobar»
- *leu:* técnica fácil, poco *ornatus*
- *clus:* técnica difícil, abundancia del *ornatus*. Por otra parte, éste se divide en
  - *clus:* conceptismo
  - *RIC:* gongorismo

En palabras de C. A.: el *trobar clus* se caracteriza por la «acumulación de conceptos, rebuscamiento de imágenes y abuso de la agudeza»; el *trobar ric,* por «su belleza formal, empleo de rimas difíciles».

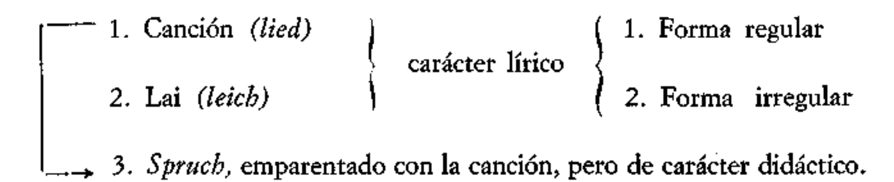
4. Una vez establecida la diferencia juglar/trovador, C. A. se ocupa de la expansión de la lírica trovadoresca en el norte de Francia *(trouvères)* y en Alemania *(Minnesinger).* Basa esta expansión en razones sociales y culturales.

4.1. Respecto al concepto del amor en los *trouvères,* hay presencia de elementos épicos, como la importancia de la fuerza para alcanzar los favores de la dama; una influencia de elementos clásicos: las ideas amorosas de Ovidio y un mayor refinamiento cultural que lleva a una especulación sobre la pasión amorosa que se recrea en su propio sufrimiento. La dama estará en un nivel social y ético mayor que el poeta, al que tratará con «olímpico» desdén y frialdad. Los *trouvères* florecerán sobre todo desde fines del XII a principios del XIII y en el segundo cuarto del XIII, con una evolución temática paralela a la social; el poeta-burgués está lejos del espíritu de los poetas-aristócratas. Por otra parte, los *trouvères* suelen huir del *trobar ric* y dan cabida a composiciones de carácter popular. Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XIII se separan música y poesía para recorrer caminos diversos.

4.2. La poesía de los *Minnesinger* se desarrolla entre la segunda mitad del XII y mediados del XIV; al igual que en Francia, con el paso del tiempo el espectro social de los autores se irá ampliando y pequeños nobles, junto con burgueses, cultivarán esta poesía, en la que antes de la influencia trovadoresca era la dama la que requiere al poeta. Des-

pués, la dama adquiere la suma de los valores y perfecciones, se idealiza, convirtiéndose en arquetipo. El servicio de amor tiene gran semejanza con los trovadores: discreción del enamorado, empleo del lenguaje feudal.

Las formas más usadas serán:



5. La poesía trovadoresca muere estrangulada por su propia rigidez, que le impide evolucionar. C. A. estudia los núcleos de influencia de lo trovadoresco en la Península: 1, Corona de Aragón; 2, centro peninsular; 3, zona galaico-portuguesa. Las relaciones culturales y políticas de los distintos reinos enmarcan la evolución literaria.

El autor termina destacando la influencia de los trovadores. En el plano formal, por establecer la regularidad silábica y el uso de la rima; en el social destacaron la importancia de lo individual, de lo singular, «son los creadores del oficio de poeta». Con una completa bibliografía y la propia traducción de los textos, objeto de la Antología, C. A. nos ofrece una obra de gran interés para el especialista y para el lector común.—*ANTONIO M. GARRIDO MORAGA (Facultad de Filosofía y Letras. Calle de San Agustín, s/n. MALAGA).*

CYRUS DECOSTER: *Pedro Antonio de Alarcón.* Twayne Publishers, Boston, 1979, 152 págs.

Gracias al profesor norteamericano Cyrus C. DeCoster, la colección Twayne acaba de enriquecerse con una excelente monografía sobre Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), quizá el mejor novelista romántico de España.

El doctor DeCoster es conocidísimo por su libro *Juan Valera* (Boston, 1974), publicado en la misma colección Twayne; una magnífica *Bibliografía crítica de Juan Valera* (Madrid, 1970), y otros trabajos notables sobre la literatura peninsular del siglo XIX.

Este libro sobre Alarcón sigue el propósito establecido desde hace

años por la Editorial Twayne de presentar un estudio completo e imparcial de la vida y obra de un autor, con las correspondientes notas y bibliografías. La monografía contiene un total de 152 páginas, divididas en 13 capítulos, una cronología, notas y bibliografía selecta. En los seis primeros capítulos, DeCoster comenta la vida de Alarcón y su labor como crítico literario, cuentista, poeta, dramaturgo, costumbrista y autor de libros de viajes. Los capítulos siete a doce analizan, cronológicamente, las seis novelas de Alarcón: *El final de Norma, El sombrero de tres picos, El escándalo, El Niño de la Bola, El capitán Veneno* y *La pródiga.*

Alarcón escribió muchos cuadros costumbristas, pero el elemento regional rara vez interviene en sus novelas. Quizá el aspecto más sorpredente o menos conocido de este andaluz sea su desdén por la zarzuela; el interés por la ópera ya lo había demostrado en la estructura de *El final de Norma* (1855). DeCoster describe brevemente dos episodios poco conocidos en la vida de Alarcón: su duelo con el venezolano Heriberto García de Quevedo y el pleito de plagio entre Joaquín Dicenta y los herederos de Alarcón.

Poco o nada interesa hoy de Alarcón como poeta, dramaturgo o crítico literario. Después de juzgar severamente obras dramáticas como *La bola de nieve* y *Virginia,* de Tamayo y Baus, experimentó el fracaso de su único drama, *El hijo pródigo* (1857); algo parecido sucederá a Leopoldo Alas con su *Teresa,* unos cuarenta años más tarde. De sus libros de viajes, *La Alpujarra* (1874) acaso resista mejor la lectura moderna. En cuanto a su crítica literaria, son interesantes los artículos sobre la novela *Fanny,* de Ernest Feydeau, por lo que revela de Alarcón, y *De Villahermosa a la China,* de Nicomedes Pastor Díaz, por su influencia sobre *El escándalo* (1875).

Los mejores cuentos de Alarcón probablemente son «La comendadora», «El libro talonario», «Moros y cristianos», «El amigo de la muerte», «Tic... tac» y el boceto costumbrista «Un maestro de antaño». Desgraciadamente, varias otras historietas se malograron por inverosímiles y extravagantes, y por estar narradas en un estilo ampuloso tan contrario al realismo imperante de su época. Parece como si Alarcón supiera escribir mejor cuando menos serio se ponía; así se explica que *El sombrero de tres picos* (1874) y *El capitán Veneno* (1881) aventajen a las novelas ideológicas, como *El escándalo* y *La pródiga* (1882).

Al analizar las seis novelas de Alarcón, el profesor DeCoster generalmente divide su comentario en varias secciones: estilo, fuentes, elementos románticos, caracterización, estructura y reacción crítica. Los capítulos sobre *El sombrero de tres picos* y *El escándalo* son lógicamente los más extensos; en el primero de éstos, el crítico demuestra haber

consultado unos 16 artículos, sobre todo los que atañen a las fuentes que inspiraron esta joya de la literatura peninsular. Termina el capítulo con una lista de zarzuelas, óperas y adaptaciones (pág. 92), a las cuales habría que añadir películas como la de Sophia Loren en el papel de la «señá» Frasquita.

Lo que se ha dicho de los cuentos de Alarcón se podría repetir acerca de casi todas sus novelas: las situaciones disparatadas, la caracterización falsa, el estilo exagerado, la ideología reaccionaria, echan a perder muchos pasajes que hubieran resultado admirables con un poco más de reflexión y moderación.

Si DeCoster ha pecado al dedicar nueve páginas a una novela tan pueril como *El final de Norma,* tal vez sirva de justificación el hecho de que estaba preparando un trabajo sobre las variantes de esta obra para el homenaje al profesor Gerald E. Wade. El mismo DeCoster afirma que *El final de Norma* indudablemente estaría olvidada si no fuese obra de Alarcón. La primera edición es hoy un libro rarísimo; no vale la pena buscarlo, como no sea para analizar los cambios textuales o estilísticos, probablemente mucho más abundantes en esta novela juvenil que en *La pródiga,* por ejemplo.

Alarcón, tan quisquilloso como sus protagonistas románticos, reaccionó contra «la conspiración del silencio» y la crítica adversa de Revilla, Clarín, Valbuena y otros contemporáneos, abandonando la pluma en vez de dar a sus novelas un cauce más moderno y sereno. A propósito de Leopoldo Alas, DeCoster cita varios «preludios» de Clarín, pero parece desconocer artículos enteros como «¿Por qué no escribe Alarcón?» *(Madrid Cómico,* 4-I-1885), recogido en *Obra olvidada* (1973), y «El testamento de Alarcón» *(La Ilustración Ibérica,* 7-II-1884), recogido en *Mezclilla* (1889). Tampoco menciona las páginas que Alas dedicó a Alarcón en «Del estilo en la novela» *(Arte y Letras,* 1882-83), que pueden leerse en la antología de Sergio Beser (1972).

Por lo visto, DeCoster no ha creído necesario mencionar los artículos de Azorín, Feal Deibe, Medina, Montes, Pardo Canalís, Quinn, Sánchez, Schweitzer, Smieja o Villegas, publicados todos entre 1892 y 1977.

El libro de DeCoster no pretende añadir nada novedoso a la vida y obra de Alarcón; sólo cumple con su misión de sintetizar inteligentemente todo, o casi todo, lo que se ha escrito hasta la fecha sobre este novelista. Nos hubiera gustado saber algo más acerca de las relaciones literarias entre Alarcón y sus contemporáneos, sus teorías sobre el arte de novelar (si es que las tenía), su epistolario con españoles y extranjeros y las obras inéditas que dejó en ese archivo que DeCoster menciona en la página 146.

La monografía se cierra con una lista de las obras de Alarcón y veinte estudios sobre su vida y sus obras, inclusive una edición de *Novelas* (Madrid, Durán, 1866) que había pasado inadvertida aun por personas tan linces como Montesinos y Simón Díaz. Hasta la fecha, los mejores libros sobre Alarcón habían sido los estudios de Emilia Pardo Bazán (1891-92) y José F. Montesinos (1955, 1977) y la biografía de Armando Ocano (1970). El del profesor DeCoster se convierte ahora en el mejor estudio general en lengua inglesa.

Por cierto que la bibliografía de Alarcón ha tenido poca suerte en comparación con el éxito editorial de sus obras, incluso las más endebles. Ocurre lo mismo con Pereda: cada año se hacen nuevas ediciones y reimpresiones de sus libros, pero los estudios serios escasean. En el caso de Alarcón han aparecido por lo menos cuarenta y cuatro ediciones de *El escándalo*, y sólo Dios sabe cuántas de *El sombrero de tres picos*. Estas dos novelas figuran hoy en la prestigiosa colección de Clásicos Castellanos.

Los errores tipográficos son pocos (pp. 25, 49, 67, 133) e insignificantes en este nuevo libro del profesor DeCoster. Lo único que podría censurarse de su estilo son cuatro o cinco giros pintorescos que desentonan en un libro de investigación literaria: *buy* (aceptar, estar de acuerdo); *hold up* (ser vigente, tener actualidad); *she sent him packing* (lo rechazó, lo desairó); *he blew out his brains* (se suicidó).

En la última frase del libro, De Coster ofrece una lista de novelistas españoles del siglo XIX, en la cual sitúa a Alarcón en sexto lugar, inferior a Galdós, Clarín, Valera, Pardo Bazán y Pereda, pero superior a Palacio Valdés y Fernán Caballero. Nos parece justo y acertado este orden de importancia. De los ocho novelistas mencionados, sólo faltan en la colección Twayne los nombres de Clarín y Palacio Valdés.
DAVID TORRES (Department of Modern Languages, Angelo State University, SAN ANGELO, Texas 76909, USA).

CUANDO PERDER ALGO ES YA PERDER TODO

> «Es necesario saber ser engañado. Es éste el sacrificio que el amor propio y el espíritu deben hacer a la conciencia.»
>
> E. F. AMIEL

En esta tercera novela, Esther Tusquets nos devuelve el poquito de confianza que habíamos perdido con la segunda. Si *El amor es un juego solitario* representaba, en mi opinión, un pequeño retroceso por

reiterativo con respecto *Al mismo mar de todos los veranos*. *Varada tras el último naufragio*[1], supone un cambio grande y la revitalización de su narrativa. Hasta tal punto que sólo sé que es la última parte de la trilogía porque así se afirma en la contraportada. Para mí, esta novela no guarda parentesco, al menos fundamental, con las dos anteriores.

El estilo narrativo es verdad que sigue siendo el mismo, pero esto no es lo importante: hay muchas novelísticas enteras que conservan un idéntico estilo y no por eso han de tomarse como componentes de un mismo ciclo. Esther vuelve sobre algunos planteamientos que le siguen preocupando (como no podía ser de otra manera), pero no se ve intención de remachar ningún punto, ni de buscar conclusiones, ni nada de esto. Y aun incluso también se puede observar en este último libro una gran diferencia, aunque a primera vista (o a primera lectura) no parece tal, en su forma de narrar. Si en lo anterior se destacaba poderosamente como aspecto casi primordial lo lúdico, que confería una ligereza de la atmósfera, una liviandad que provocaba tan eficazmente una total flotación, con una connotación necesariamente taumatúrgica, en este último no existe nada de eso. La profundización de los conceptos, el ahondamiento en las situaciones, rompe cualquier ambigüedad.

Entre los pocos elementos que conserva está la utilización del adjetivo como ocultamiento del texto, envolviéndolo para que duela menos, sobre todo en la primera parte. Después, la progresión que adquiere la novela es ya imparable. Incluso al principio puede permitirse otros recursos, como lo es la descripción por analogía por un cauce no directo, sino paralelo. Por ejemplo, ver el paso del tiempo como un cambio de colores en las cosas.

La falta de identidad de los principales protagonistas, las dos mujeres concretamente, que aparece en los planos más esenciales de la novela, es el punto de partida para montar las dos historias con una absoluta solidez. Pensar en la biografía propia como algo lejano, muy lejano, llegando a creer que es algo perteneciente a otro que se lee en un libro, pero ajeno a uno mismo, como si nada tuviera que ver. Sin esta base, la novela forzosamente hubiera resultado distinta.

Contrariamente a esto, hay un deseo de parecerse a sí mismo, provocando incluso a la fuerza esa identidad en la que las dos personas se están «copiando» sus vidas, lo que ellas creen que son sus vidas a través del recuerdo. Lo malo es que el recuerdo suele ser bastante exacto y no deja mucho para la invención de la biografía, y por tanto

---

[1] Lumen, Barcelona, 1980.

no existe siquiera la imaginación de haber sido de otra manera. Tanto una como otra se encuentran atenazadas por un recuerdo cierto que saben en todo momento con bastante precisión qué es.

Esta contraposición, originada por una falta de identidad con el deseo de que esa identidad se realice, provoca un progresivo deterioro y, finalmente, una destrucción sistemática de sus vidas, pero también muy lentamente, poco a poco, como una erosión.

El paralelismo entre las dos situaciones, o más exactamente entre los dos mundos, basado primero en una complicidad entre ellos y después en un distanciamiento—que, con todo, no llega nunca a rechazo—, nos da una sensación de movimiento que contrarrestará a la de la muerte, de la que hablaremos en seguida, y que desde luego potenciará el texto. Esta dimensión de dinamicidad conseguida por este procedimiento es otro de los aportes del presente libro.

Pero esto no quiere decir de modo alguno que exista una clarificación en los dos mundos expuestos. La introspección en el mundo personal resulta siempre parcelada e incompleta, siendo además esto lo que en algunos momentos extremos salva del ahogo. La falta de identidad origina la confusión de los elementos, impidiendo quizá una destrucción más precipitada.

Por último, la identificación, o al menos mezcla de las dos esferas, produce también un aislamiento, creo que conscientemente provocado, con relación al mundo «de afuera». La órbita en la que giran las dos protagonistas se constituye en un paréntesis, lo que hace que, a pesar de la falta de identidad, no se diluyan. Siempre queda algún punto referencial, y anula el posible clima de flotación.

Su narrativa sigue tendiendo hacia la morosidad, un efecto retardador de cada desarrollo que llega a la detención del tiempo, a la consideración del instante. Vivir el instante ansiosamente para acallar el recuerdo. En esta cumbre la vida se identifica con la muerte; la evolución se ha parado; el tiempo es un punto muerto, pero que, como en ciertos cuadros, precisamente por estar detenido el tiempo, cabe una más exacta apreciación de lo que hay sobre él.

Y en la lucha con el recuerdo, tratando de borrar el tiempo, y ese creer la propia biografía como algo lejano o ni siquiera personal, la vida se nos aparece en sombras. Ni se puede decir que es algo pesado que es necesario llevar a cuestas o crear en cada momento. No; se acepta la sombra. Existe un fondo tan profundo de abatimiento que no cuenta con resorte alguno para salir de la sombra. Sólo al final, en las últimas veintiuna páginas, se produce el cambio para una de ellas.

Tanto se va adentrando la sombra en la vida que en ciertos momentos se desdibujan los límites, sugiriéndonos la figura del muerto

viviente, aunque jamás de un modo directo o explícito. Una identidad vacía y desconectada del mundo exterior. Ajena a sí misma, ajena a los otros. Pero la figura del muerto viviente desaparece de golpe cuando nos damos cuenta de que la insensibilidad no ha llegado, de que tampoco va a llegar más tarde; de que la sensibilidad, en este caso el dolor, se va acentuando más cada vez. Más. El dolor en el aislamiento, pero sobre todo en la incapacidad de expresar su situación. Es la ineficacia de la palabra o el gesto lo que ocasiona el dolor. Aunque muchas veces ese dolor es buscado con cualquier pretexto por el propio sufriente, tratando, por una parte, ser el centro del círculo en donde se desenvuelve, y por otra, saberse existiendo. Existiendo entre los demás, esto es, comunicándose. Aunque simultáneamente se encuentra agazapado un temor a interrumpir la evolución del mundo, un miedo a estorbar a alguien o a algo, que en definitiva es un miedo a ser rechazado.

Miedo a la muerte; miedo a perderlo todo de golpe cuando se ha alcanzado el equilibrio, ese castillo de arena tan hermoso que todos hemos deseado construir. Y se necesita mantenerse en permanente vigilia para luchar contra algo imposible para así al menos olvidarlo. Por eso, el paso al sueño, o sea al desvanecimiento, está marcado por el terror. Pero incluso este terror deja de existir cuando el amor ha logrado esa cota en la que ya no importa otra cosa que el mismo amor.

Y cuando este amor falla la persona se considera trampeada, utilizada con fines egoístas. Sólo puede haber como contestación la frase de Amiel que encabeza estos párrafos.

Y vueltas y más vueltas a lo mismo. El horror a la soledad y al abandono. Y al cabo de cada historia, a abandonarse uno mismo. Hundirse fatalmente en la inutilidad.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

UNA NUEVA VISION DE PARMENIDES EN ALEGORIA

El poema «Parménides», con el que se abre *Alegoría*[1], el último libro de J. Siles, se basa en la reflexión del concepto de identidad entre Parménides y el Ser.

La obra filosófica de Parménides, su poema, ofrece una deducción lógica partiendo de la premisa *es,* y mediante el solo uso de la razón

[1] J. Siles: *Alegoría,* Ambito Literario, Barcelona, 1977.

llega a deducir aquello que podemos conocer sobre el ser; este ser ideal captado en la idea tiene como característica principal la identidad de la que se deriva la permanencia.

J. Siles nos ofrece, a través del poema «Parménides», una nueva versión sobre el discutido pensamiento parmenideano, en un encuentro y búsqueda de su base poética y reflexiva, en uno de los pilares tan añorados de la filosofía, la misma identidad, piedra angular del pensamiento y de la existencia, del decir poético de esa metafísica propia del hombre finito, que mira más allá de sus posibilidades como un premio de la eternidad con el absoluto.

Si la filosofía busca el por qué de las cosas, el poeta intuye la esencia de las cosas, porque *la cosa de la poesía no es la cosa conceptual del pensamiento, sino la complejísima y real, la que hubo y la que no habrá jamás* [2].

Ahora bien, entre el filósofo y el poeta hay una raíz misma, el lenguaje, es decir, la expresión verbal, que junto al pensamiento forma una especial identidad, pues el pensamiento y su expresión verbal son considerados como una misma cosa; la mente y la lengua, que piensa y habla, se pertenecen. Pero también es cierto que es el lenguaje el vehículo de expresión en el pensar y en la poesía, el que es él mismo; mas su engranaje es diferente, ya que el lenguaje está al servicio del pensar, y la poesía está al servicio del lenguaje. Sin embargo, puele existir, y de hecho existe, una poesía del pensar, así como un pensamiento poético, siendo aquí donde tendría lugar el diálogo entre el pensamiento y la poesía, diálogo ontológico que representaría lo que cada cosa es, pues para que el pensamiento sea posible tenemos que dar un nombre determinado al objeto del pensamiento, y es en este dar un nombre donde la poesía entraría a formar parte del pensamiento, no sobre algo que sobrepasa la cima de lo natural, pues llegar a definir la cosa en sí es tan difícil, como sería llegar a definir qué es poesía y qué es filosofía.

En cuanto al pensar y al poetizar, hay otro elemento importante, a saber, la sensación que les une como causa, es decir, la impresión que las cosas producen en el ánimo del poeta y del filósofo por medio de los sentidos, ya que podemos considerar a la sensación como un grado del pensamiento, del conocimiento; pero también este conocimiento es diferente, porque *al dirigirse el filósofo hacia el ser oculto tras las apariencias, el poeta queda sumido en estas apariencias* [3]. Ade-

[2] MARÍA ZAMBRANO: *Obras Reunidas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1971, pág. 126.
[3] Idem, pág. 123.

más, la poesía es un intento de aproximación, nunca una explicación total del objeto intuido.

La conclusión a que podemos llegar es que aunque filosofía y poesía sean dos métodos diferentes de conocer la realidad, ofrecen una semejanza, el buscar un mismo sentido, el desocultamiento del ser de las cosas.

Si en el poema filosófico de Parménides, el viaje comenzaba en la morada de la noche y terminaba en la mansión del día, en el poema «Parménides», de J. Siles, el viaje comienza con el ser envuelto en fuego y se cierra con Parménides convertido en claridad de luz. El fuego que envuelve al ser es fuego que arde en ansias de encontrar la morada o el palacio de la luz. Luz que alumbra una claridad, *que juega en lo abierto y lucha allí con lo oscuro*[4]. Y es en esto, lo abierto, *que hace posible que algo aparezca y se muestre «die Lichtung» (claro)*[5]. La claridad del ser.

> SER.—*El fuego me envolvió como una lenta lágrima*
> *y abandoné el sonido para rozar el eco* (pág. 29).

El ser abandona el sonido para rozar el eco, porque el eco penetra y permanece más en el fondo de la cosa, donde el ser tiene posibilidad de presencia, algo que estaba ausente para el hombre, que busca un saber en el sentido de ese eco, que es misterio para él. Pues, como expresa Siles:

> *Ninguna superficie hay más distante*
> *que la interior distancia de mí mismo* (pág. 31).

Parménides necesita de la percepción para desvelar lo inmediato, que él entiende por lo desconocido en un saber sobre la verdad:

> PARMÉNIDES.—*Pálpame, percepción, bajo lo ignoto,*
> *el oscilante humo que allí yace:*
> *esa corola alta que te impregna*
> *por desnudar, de ti, cada sentido* (pág. 30).

Porque la percepción capta como universal lo que para ella es lo que es, es decir, lo que parece según lo que aparece. Además, el valor del saber sensible pertenece a la percepción, que es paradigma de lo desconocido en un desvelamiento por la verdad. *Sin embargo, el desvelamiento es algo que acontece a partir de una ocultación*[6], y lo que con-

---

[4] M. HEIDEGGER: *¿Qué es Filosofía?*, Ed. Narcea, 1978, pág. 108.
[5] Idem, pág. 109.
[6] A. ESCOHOTADO: *De Physis a Polys*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975, pág. 93.

vierte en ignoto a la cosa es la misma ocultación, que al desenmascararse nos revela la verdad de lo real, que es el ser. Al mismo tiempo, esta verdad tiene un sentido que hay que desnudar para llegar a su origen y a su fin en dos acepciones: el qué es y el quién es. Mientras el qué es se toma como esencia, el quién es se toma como existencia. Y el sentido que aquí le da el poeta es el de la existencia, ya que se refiere a un ser material.

> PARMÉNIDES.—*¡Ah!, mente, ven, regresa, enciende, dame*
> *la subterránea voz que me hizo ver su forma:*
> *ese centro que extiende y que proyecta,*
> *en posesión de sí, la identidad* (pág. 34).

El ser no sólo es forma, sino que en sí tiene la identidad. Parménides señala la identidad como única determinación del ser. La identidad no puede darse más que en el ser respecto de sí mismo, de ahí que no exista otra identidad más que la del ser consigo mismo, y a esta identidad es a la que llama Aristóteles: *identidad esencial.*

Parménides con su palabra da crédito a ese pálpito de luz, que es el ser:

> *O pálpito de luz, o certidumbre,*
> *de ti llené cada porción de nombre* (pág. 32).

Da nombre al ser con un lenguaje que es una manifestación, una revelación del ser íntimo. Aquello que nombre Parménides es expresado en un lenguaje ontológico, el cual nombra lo que cada cosa es, lo que de ente posee cada cosa, y este lenguaje es diferente del mundanal, en el que nombrar es una señal fugaz dentro de una vida mortal.

Ahora interviene el ser, que, a su vez, pregunta y contesta a Parménides:

> *¿Qué puede la razón imaginar,*
> *sino siempre a sí misma imaginando?* (pág. 33).

El ser es para Parménides la imagen de su imaginación, la reflexión sobre la razón, que mediante la imaginación hace posible separar el concepto de ser de las cosas concretas proyectándolo a la condición de entidad, camino que conduce a Parménides a afirmar que el ser es, puesto que los sentidos se detienen en las apariencias, donde transitan a la vez el ser y el no ser, imagen imposible para el conocimiento, debido al principio lógico de contradicción: *Es imposible ser y no ser simultáneamente* [7]. Así es como la razón y no las apariencias, nos conduce

[7] ARISTÓTELES: *Met.*, IV, 3, 1005 *b*, 18.

a la realidad del ser; así el ser no se detiene ante la razón, sino ante la ensoñación:

> *No cambiarás la ensoñación en cálculo*
> *ni el cálculo podrá llenar al número* (pág. 35).

La ensoñación, lo que se sueña, el contenido del sueño, tiene los caracteres del ser en su aspecto de fenómeno metafísico, mientras que el cálculo, magnitud de medida, es un accidente que existe en virtud de otra cosa; siendo la cosa referida al número, la sustancia que tiene la causa en sí, y es así como el cálculo no puede llegar al número, número que aquí se asemeja al ser de las cosas.

Profundizando, el poeta se centra ahora en la sensación. La sensación constituye el pensamiento, que es el otro objeto de la sensación, el ser que es acto, presencia de un instante pleno que se encierra en ondas esféricas, *de circular verdad* [8], donde el comienzo es fin, y el fin es comienzo, cerrándose en sí mismo de forma hermética: *¡Ah! sensación del suceder en acto / encierra en ondas el instante pleno* (pág. 36). Como vemos, para Parménides el ser posee forma esférica, pues la esfera en el mundo griego era la forma geométrica más perfecta, la que engloba en sí a la totalidad de las cosas.

Ahora bien, *el ser, revelándose, es la verdad, el pensar* [9]. El pensar es el descubrimiento del ser con un máximo que lleva la capacidad finita del hombre a ser un límite de su propio pensamiento, que conlleva un temblor de incertidumbre; así dicen estos versos del poeta puestos en la boca de Parménides: *Mi pensamiento que es / temblor del límite* (pág. 36).

Por primera vez en este poema «Parménides», de J. Siles, se da entrada al coro I, confirmando a Parménides que es pensamiento:

> CORO I.—*Pensamiento te eres, pensamiento,*
> *y tiempo te serás, pues que ahora eres*
> *la duración de la materia en acto:*
> *en el acto del nombre de una frente* (pág. 37).

La fuerza perfecta, es decir, el acto puro, es pensamiento, y el ser es pensamiento: *Pues lo mismo es el pensar y el ser* [10]. Ya que el ser al pensarse, se piensa a sí mismo, porque pensar es la conciencia de sí del ser y esto nos lleva a la misma identidad que invoca a la realidad.

El pensar de Parménides evoca al ser, porque éste es su vocación: *¡Realidad, realidad! / ¡Oh cuánto de mí no en mí / Parménides evo-*

[8] J. D. G. BACCA: *Los presocráticos*, en C. F. E., México, 1979, pág. 126.
[9] M. MOLINER: *Parménides*, Ed. Gredos, Madrid, 1960, pág. 105.
[10] PARMÉNIDES: *Fragmento 3 Diels.*

ca! / Y por sus ojos soy. Y en su palabra / y ya no soy de mí, sino que suyo / las notas de su voz en mí repito (pág. 38). Lo propio de lo que es el ser, es aparecer, y Parménides supone el ser como algo real, que se manifiesta, se muestra y se expresa desde el punto de referencia de él mismo y no desde el propio dentro del ser. Y aquello que imagina Parménides llega a ser acto, forma presente, que es imagen del mismo ser, pensamiento que es en lo que existe: *Lo que imagina ser / su forma alcanza / y lo que es ya dura: pensamiento / el nombre pronunció que ahora repites* (pág. 39).

Sólo el instante puede unir a Parménides y al ser, un instante que es presente sin pasado ni futuro: *Instante, únelos, / pues que, distintos / uno en el otro son, / de sí, presente* (pág. 41). Este ser distintos supone una complementación porque cada uno es para sí presencia, sólo si lo es en el otro.

Mas ahora, Parménides inicia un canto a su identidad, para que ella les descubra quién es él: *Identidad, detente. / Y púlsame, arráncame de mí / hasta encontrarme* (pág. 43). Pero la identidad nada puede responder de sí, que no esté en el pensamiento de Parménides: ... *a mí / que me pregunto su respuesta / y, en su respuesta, no hallo mi respuesta* (pág. 44).

La identidad, al no saber a quién pertenece, se encuentra vagando en la nada; sólo su decir es eco, pero teme no encontrar de quién: *En nada yo y en eco lo que digo / avanza el ser la evanescencia sola* (página 44). Parménides no halla su identidad porque es imposible poseerse a sí mismo; culpa a la identidad de no conseguirla; pero es él, quien al crearla distinta a sí, al ignorarla como propia, la convierte en inalcanzable:

> *Desvivida materia de ti misma,*
> *identidad, a ti nunca te alcanzas*
> *pleno en vacío de tu nombre todo*
> *vibra ya en ti, de siempre, lo distinto* (pág. 45).

En todo este diálogo introspectivo se matiza el concepto de identidad para finalizar con el pensamiento. El concepto de identidad que surge es una imagen creada por la mente y a través de la cual permanece Parménides: *Un instante de mente me ha creado / y de ella soy, en ti, la permanencia* (pág. 46). Esta permanencia dura en lo consciente como el olvido en lo no consciente. Olvido de sí que es despertar en lo que nos ha creado, en lo que nos sustenta: *Su permanencia dura tal su olvido* (pág. 47). Este olvido es precisamente lo distinto, lo que él no acepta de sí y hace escapar la identidad.

El poeta introduce el coro II, como la voz crítica, que dice a Par-

ménides cómo alcanzar la gloria de su ser: *desvivirse, saberse y olvidarse / la plenitud alcanza su memoria* (pág. 48). Alcanzar esta plenitud, la gloria, es entregarse a ser, conocerse y también abandonarse a sí para poder trascender a lo más puro.

Parménides nos habla sobre el fin de su pensamiento y sobre el origen que le ha pensado:

La sustancia que pienso es la de un dios,
la que me piensa a mí es la de un daimon (pág. 50).

Parménides piensa en un dios como sustancia absoluta, como realidad total; pero la sustancia que piensa a Parménides es un ente demoníaco, un daimon, es una luz que concretada en una persona domina su destino en su determinada necesidad.

El pensamiento es presencia, porque a través de él lo oculto puede pasar a ser lo claro, *la apertura, que hace posible el que algo aparezca y se muestre* [11], y esta apertura *es para todo lo presente y lo ausente* [12]. La posibilidad de ser firme presencia, acto puro presente en un espacio abierto a la plenitud: *Pensamiento, presencia que, de un límite / a su final acciona todo un orbe / pulsado hasta el temblor de lo invisible / desde su espacio abierto a plenitud* (pág. 51).

Todo lo apercibible perdura en Parménides, pero el sí mismo es distinto en cada instante, en cada presente, porque sobre el sí mismo se suceden distintas impresiones que lo hacen avanzar, transformarse y, por tanto, no permanecer: *Todo perdura en mí, menos yo mismo / cima en la permanencia que dura en lo que soy* (pág. 52). Este avanzar tiene su sentido en la plenitud del ser; para llegar a la plenitud debe purificarse, desechando de la pluralidad todo lo que a su ser es ajeno, lo que no armoniza en él: *En plenitud de ser hasta ya serme / en lo plural concreto lo más mío* (pág. 52).

Como eco de todo este diálogo, el coro I contesta a Parménides: *Cada uno se es en lo pensado, / y lo pensado dura en lo ya sido* (página 53). Lo pensado no nos remite a un pasado temporal, sino a lo ya pensado por nosotros, que es lo que permanece.

El poema «Parménides», de J. Siles, enlaza sus versos finales con el comienzo, representando así al ser y a Parménides como una esfera poética del pensamiento, acercándose al decir de Hegel: el resultado es lo mismo que el comienzo, simplemente porque el comienzo es fin.

¡Aprehéndeme! ¡Aprehéndeme memoria!
que nada quiero ser sino yo mismo:

[11] M. Heidegger, *op. cit.* en nota 4, pág. 109.
[12] Idem, pág. 109.

en mí, conmigo y en mi instante sólo
y allí, contigo y en tu tiempo, ser.
Ser claridad de luz que me oscurezca
en la sombra del sueño que piensa desde mí (pág. 54).

Con estos versos, J. Siles resume todo el poema «Parménides», recalcando la idea central de identificación, que es para Parménides el problema esencial y trascendente, y busca la claridad de luz porque es en ella donde se puede dar la posibilidad de acuerdo entre ser y pensar.

Una vez concluido el estudio sobre el poema «Parménides» podemos, de acuerdo con Cassirer, afirmar que *el espíritu vive en las palabras del lenguaje* [13]. El pensamiento se desarrolla a través del lenguaje, del que J. Siles, en su expresión, nos desvela el ser de la cosa, en una poesía originaria sobre la realidad del ser.

El poema «Parménides», de J. Siles, resulta esencial al darnos un nuevo sentido de la problemática parmenideana respecto a la identidad, que es para el poeta, el filósofo y para todo hombre, la esencia de sí mismo, esencia que se escinde en estos tiempos de penuria, donde *el tiempo es indigente porque le falta el desocultamiento* [14]. Por eso es misión del poeta y del filósofo el redescubrir ese horizonte de la esencia, donde mora la realidad entregada a la plenitud del ser.—*FERNANDO MENENDEZ (Concepción Arenal, 6, 2.º izq., GIJON).*

BLAS DE OTERO. DOS HOMENAJES

A finales de los sesenta, cuando los de mi edad no teníamos todavía derecho a votar, pero sí deber de hacerlo, conocí personalmente a Blas de Otero. Fui a su casa de Barrio Blanco, a pedirle unos poemas para una revista que editábamos en Cataluña. Recuerdo aquella mañana de domingo, las botellas de leche en la puerta de Blas, su figura bajo el marco, su extrañado rostro ante el desparpajo respetuoso de aquel muchacho flaco; y su silencio, más que las dos o tres frases. Estaba Blas de Otero bastante enfermo por aquellos tiempos, según me comentó luego Claudio Rodríguez. Le habían operado, me dijo Alfonso Sastre. Alfonso vivía cerca de Blas y en las ocasiones que yo pasé por casa del madrileño siempre preguntaba por el vasco. Más tarde, debido a las circunstancias que conocemos, perdí contacto con Alfonso, Blas

[13] E. Cassirer: *Mito y Lenguaje*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pág. 83.
[14] M. Heidegger: *Sendas perdidas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, pág. 222.

trasladó su domicilio y únicamente mi contacto diario con Claudio Rodríguez cada mediodía me permitía saber de Blas de Otero. Es evidente que no tuve gran amistad con el poeta vasco, aunque debo reconocer mi gratitud hacia su obra, que hace muchos años me hizo releer buena parte de nuestra literatura. Debo a Blas de Otero, además de su obra, el gusanillo, el gran motivo para volver a Cervantes y Quevedo, olvidados por mí desde la adolescencia. Debo también a Blas de Otero mi cariño por Machado. Y siempre le agradecí que estuviera de acuerdo conmigo: Vallejo era para él ese genio inmenso que ha sido siempre para mí. Otra cosa más le debo, y es mi redescubrimiento de la belleza del soneto, belleza que yo había dejado de ver, debido sin duda a mis desordenadas incursiones por las literaturas de vanguardia, las malas y numerosas traducciones leídas vorazmente durante muchos años en detrimento de otras más provechosas. A Blas de Otero, los que teníamos alrededor de veinte añitos cuando el mayo francés, le debemos tal vez nuestra palabra.

A Blas de Otero le sabíamos popular a partir de que un muchacho llamado Paco Ibáñez cantara versos suyos. Recuerdo la emoción de escuchar por primera vez los discos de Paco Ibáñez y ver que aquella voz, con un desaliño emocionante, nos decía que «aquí no se salva ni Dios».

Ahora, desde que Blas se fue, no pregunto a Claudio en la cafetería más que por la salud de sus versos de vasco, en castellano, como los de Unamuno.

Cuando murió supimos que Blas de Otero era lo que nos dijo que había querido ser: popular, que no famoso. Lástima que en esta España suya, nuestra, haya que esperar hasta el día de la muerte para descubrimiento tan hermoso.

«Blas de Otero. Study of a poet» [1]

Editados por Carlos Mellizo y Louise Salstad nos llegan estos trabajos, firmados por Richard F. Fleck, Emilio Alarcos, José Luis Cano, B. Ciplijauskaité, Ricardo Senabre, Mercedes Clarasó, Manuel Mantero, Luis N. Ladevéze y Luis Romero. Todos ellos calan aspectos diversos de esa importante trayectoria que realizara Blas de Otero durante los casi cuarenta años dedicados a la poesía, excepción hecha en el caso de Richard F. Fleck, *Homage to Blas de Otero*, poema que parte de una frase de Hemingway entresacada de *Las verdes colinas de Africa (Green Hills of Africa)*. Este poema, así como el texto de Mercedes Clarasó, son reproducidos en inglés sin versión castellana.

[1] Universidad de Wyoming, Laramie, Wyoming 82071, U. S. A., 1980. Publications of the Department of Modern and Classical Languages.

Como quiera que no podemos detenernos en cada uno de estos textos, sin duda interesantes, pararemos en los de Biruté Ciplijauskaité y Ricardo Senabre, por parecernos nombres poco comunes dentro de la bibliografía oteriana.

B. Ciplijauskaité se detiene en «la relación entre los primeros y los últimos versos del poema en la obra de Otero». Y para ello estudia poemas de media docena de libros. Para ver estos procedimientos de transición nos cita, entre otros, el poema «Tañer» del libro *En castellano:*

Escucho,
estoy oyendo
...
... oyendo
tañer
España.

Entre estos versos, nos dice Ciplijauskaité, «lo que se ha intercalado son dos especificaciones de sonido y una de hora. El resto —y parece irónico, tratándose de sonido— es silencio, silencio impuesto por 'la cárcel / de León' y 'la Audiencia / de Soria', la cual, sin embargo, trae también el recuerdo de los paseos nocturnos de Antonio Machado». Refiriéndose a la temporalidad, se nos recuerda a Alejo Carpentier [2].

Ricardo Senabre se preocupa en la introducción de su texto por los problemas que la obra de Blas de Otero planteará al recopilador, debido a los títulos que el poeta anunció y que nunca aparecieron, así como a las fusiones y acumulaciones distintas que Otero fue realizando. Parte Senabre de la inserción de textos ajenos en los poemas, «préstamos» que a veces se repiten y transforma. «Así —dice Ricardo Senabre—, el verso *a toda la espaciosa y triste España»,* de Fray Luis, reproducido en la «espaciosa y triste España» de *Esto no es un libro* y luego en la «espaciosa y ardua España» del mismo. Llega incluso Ricardo Senabre a comparar textos escritos con treinta años de intervalo, comentándonos que «la fórmula embrionaria, nunca borrada de la memoria del autor, ha vuelto a aflorar al surgir de nuevo el tema que provocó la primera acuñación».

«ALALUZ», AÑO XI, N.º 2; AÑO XII, N.º 1 [3]

También esta revista dedica sus páginas a la memoria del gran poeta español. Ana María Fagundo —directora de la publicación—,

[2] A propósito de Carpentier, Ciplijauskaité nos dice que un poema de *Mientras* le trae a la memoria *Vuelta a la semilla.* Yo no conozco, lo confieso, dicho texto del escritor cubano. Sí recuerdo *Viaje a la semilla.*

[3] Department of Literature and Languages. University of California. Riverside, Ca. 92521. U.S.A.

Lauro Olmo, Sabina de la Cruz, Alfonso Canales y una larga lista de más de cuarenta colaboradores, por medio de poemas y artículos nos recuerdan a Blas de Otero. Páginas entrañables entre las cuales aparece algún texto escrito con demasiada urgencia, pero indiscutiblemente son pocos, y como sucede en estos casos, vienen a dar mayor realce a los escritos por auténtica necesidad o verdadero conocimiento.

Nos parecen oportunas la dedicatoria de Ana María Fagundo y la inclusión de un texto de Sabina de la Cruz: «Los sonetos de Blas de Otero»; Hebe N. Campanella nos escribe unas páginas sobre *Ancia,* que a pesar de su parquedad están bien asistidas. Emilio Carilla recorre también en pocas páginas la obra oteriana. Recuerdos, poemas, homenajes y un motivo de alegría: la proliferación de nombres femeninos —Julia Uceda, Concha Zardoya, Sagrario Torres, Pureza Canelo, entre ellos— en una revista de poesía y narración. Ojalá y llegue el día en que este hecho no merezca la pena de ser señalado; de momento, debemos hacerlo debido a la rareza delgada del auspicio.—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º, D. MADRID-19).*

IRIS M. ZAVALA: *El texto en la historia,* Ed. Nuestra Cultura, Madrid, 1981.

Integran este volumen ocho estudios heterogéneos, publicados en distintas épocas y circunstancias, que, no obstante, constituyen —en palabras de la autora— «un todo de esquemas... forman parte de una misma curiosidad por el deseo de estudiar los caminos posibles de una visión crítica de la cultura hispánica». Todos ellos se insertan en el propósito más general que alienta en los trabajos de la investigadora por establecer los puntos de confluencia entre literatura e historia.

El orden de publicación obedece a núcleos de interés: novela, modernismo, literatura popular, socialismo, republicanismo dieciochesco. En el primer bloque aparecen un estudio sobre la teoría de la novela en la España del siglo XIX («El triunfo del canónigo: Teoría y novela en la España del siglo XIX [1800-1875]»), seguido de tres estudios sobre Valle-Inclán («Sobre Valle-Inclán» *[El Ruedo Ibérico*], «Del esperpento» y «Notas sobre la caricatura política y el esperpento»). En el primero de ellos comienza la autora haciendo notar cómo ya el anónimo «El pobre diablo», en *El Eco del Comercio,* de 7 de enero de 1838, supo captar la relación entre novela y sociedad; pero el concepto de novela —tanto en lo que se refiere a su definición formal como en

cuanto a sus contenidos— estuvo muy lejos de estar claro, sufriendo largos avatares a través de este siglo.

Tales tanteos en busca de su propia definición están en íntima relación con las transformaciones sociales que se operan en el siglo y el progresivo afianzamiento de la novela realista y, en general, la literatura de temas sociales, que iza banderas por la democracia y la soberanía popular, es un movimiento europeo estrechamente ligado al desarrollo del capitalismo. La autora sitúa el nacimiento de la novela española en el contexto europeo, tanto en lo que se refiere a su definición, fines y contenidos como a sus realizaciones concretas. La novela realista surge del folletín, el cual, a su vez, está en íntima relación con el desarrollo de la imprenta y del mercado del libro, así como del consumo de periódicos por parte de unas clases urbanas que a través de la educación han accedido a la lectura.

En esta primera etapa los escritores —Dickens, Sue— se dedican a reflejar la situación de los desechos de la gran máquina industrial: el pícaro, el hampa, el obrero sin trabajo, el hambre, la miseria. De una manera general, «novela, romanticismo, realismo, folletín se identificaron en el siglo XIX con el socialismo, especialmente entre los primeros realistas, que aún en sus balbuceos respaldaron causas radicales». Lo que hoy entendemos por realismo en literatura surge entre 1830 y 1856, adquiriendo su sentido preciso este último año con la aparición de la revista *Le Réalisme*. Pero el concepto va a sufrir ataques procedentes tanto desde el punto de vista de clase de los críticos como desde la concepción de las relaciones entre arte y moralidad e incluso desde el punto de vista de la psicología de los pueblos. Así, será tachado de inmoral, de propio del temperamento inglés; se le negará carácter artístico por hallarse ausente la poesía de sus manifestaciones.

Todas estas críticas —con la contrapartida teórica de proponer para la novela y el arte en general como objetos propios el decoro y la elegancia— representaban 'la voz de aquella burguesía conservadora identificada con los ideales de respetabilidad moral de la clase media para denunciar los desmanes vulgares de los socialistas'.

Con notable retraso, debido a su especial trayectoria histórica, España repite las discusiones de los ambientes inglés y francés en torno a la novela. La autora recoge tres documentos expresivos de esta situación pertenecientes a los primeros lustros del siglo XIX: la reseña a la novela *Matilde*, publicada en *El Censor* en 1822; el artículo de 'El pobre diablo', en *El Eco del Comercio*, de 1838, y el debate en el Ateneo madrileño del 25 de enero de 1839, resumido en el *Semanario Pintoresco Español*. De una manera general, o bien se interpretaba la novela de acuerdo a la sociedad en que fue escrita, o se comparaban las mo-

dernas con obras de la antigüedad, o se las evaluaba con criterios estéticos empleados para otros géneros. La novela realista surge aquí también en íntima relación con el folletín, en torno a la década del cuarenta y culminando en cierta medida con la Revolución de 1868, intrincado y complejo período en el que coinciden la culminación del romanticismo y su subsiguiente escisión, los contraataques de los 'clasiquinos' o 'clasicistas' y el surgimiento del primer socialismo. «La novela como expresión de la sociedad logra adeptos en todos los bandos políticos; si bien los escritores democráticos deslizaban la idea de subvertir o reformar a fondo la realidad que describían, los que estaban en el extremo del espectro político exigían cautela y la represión de los desafueros 'demagógicos' de los novelistas.» También en España el folletín sufrió las acusaciones de ateísmo e inmoralidad, y la novela realista que de él procede es objeto de enconados ataques y defensas, así como de finas matizaciones. En general, 'la actitud hacia el realismo del folletín o el realismo a secas distingue al liberal moderado y conservador del más progresista'. Contra los encasillamientos al uso, la autora distingue los diferentes tipos de realismo: primer realismo, realismo puro, realismo idealista, doctrinario, científico, arte docente. Las polémicas de los años setenta reflejan o bien la distinción de los diversos matices en torno al realismo o su condena sin más. Tampoco es clara en esta época la distinción entre realismo y naturalismo. Desde nuestra óptica, el naturalismo era analítico, mientras que el realismo era sintético. De todo ello concluye la autora que no es posible encasillar a escritores y épocas en 'ismos' más o menos vagos o simples. «Hay múltiples niveles psicológicos, sociológicos, históricos, fantásticos e innumerables variedades y técnicas. El estilo y la teoría estética son a menudo producto de una circunstancia historia específica, de una ideología y de un compromiso moral. Romanticismo, realismo, naturalismo son expresiones artísticas que coinciden más o menos con acontecimientos históricos centrales... Con la revolución llega la reacción —ambos extremos envuelven al escritor en un torbellino—. En unos, la complacencia por el progreso, la mecanización, la industrialización y el orden. En otros, la conciencia de que todo eso destruía y denigraba a la gran diosa Belleza.» Pero unos y otros habían de contar con el lector, y, por ello, «novela y teoría tuvieron en el siglo XIX caracteres distintivos, pero también los tuvo la sociedad en que florecieron».

Los tres estudios dedicados a Valle-Inclán pretenden mostrar que no existe contradicción entre el Valle anarquista, el carlista y el socialista; le importa destacar la función del pueblo, los movimientos campesinos, tal y como éstos perciben la lucha de clases en una dialéctica que apunta a una progresiva transformación social. El Valle artista, que

utiliza un lenguaje deformado y deformante, pretende con ello reflejar una realidad en sí misma grotescamente deformada, y ese lenguaje deformado, caricatura del lenguaje de los presores, se transforma en un elemento de oposición.

El trabajo sobre Rubén Darío es de signo distinto. A partir del borrador del poema «Cosas del Cid» destaca el papel de determinados términos clave, así como de las correcciones, para deducir de ello el sentimiento espiritualista e individualista, que compartió con sus coetáneos en defensa de la España eterna y el casticismo.

El estudio sobre Picornell ofrece varios niveles: uno de labor historiográfica, que reconstruye la vida del mallorquín; otro en que se muestra, a través de la biografía, la difusión que alcanzaron las ideas revolucionarias a finales del siglo XVIII, y un tercero en que se hace patente la tesis de cómo una revolución (la fracasada de San Blas, 1795) no se hace sólo con cabecillas, sino con grandes movimientos populares.

Por fin, dos estudios dedicados a dos ilustres mujeres, en quienes reivindicación obrera y causa feminista se entrelazaron: Flora Tristán y Louise Michel.

A pesar de la variedad de géneros y personajes estudiados, la autora ha sabido mantener un propósito constante: mostrar cómo el estudio de las fuentes literarias —incluso en aspectos tan aparentemente nimios como es el de las tachaduras de un borrador, en el caso de Rubén Darío— pueden contribuir al esclarecimiento de los hechos históricos, y viceversa. La obra continúa la línea de investigación que la autora había adelantado en trabajos anteriores. Una novedad hay que señalar, no obstante, en este trabajo: cómo no ya sólo las realizaciones literarias, sino las teorizaciones que las acompañan —crítica literaria, debates de época, etc.— están en íntima relación con puntos de vista de clase o políticos.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4. POZUELO-ESTACION, Madrid).*

UN NOBLE EMPEÑO

Limpio ganador del certamen bibliográfico convocado en Sevilla por la Primera Bienal de Arte Flamenco y, ya al margen de ello, dando de entrada reconocimiento a los no pocos y sí muy diversos lados positivos de este trabajo [1], tal vez no lleguen a cubrir su objetivo entera-

[1] MANUEL URBANO PÉREZ: *Pueblo y política en el cante jondo.* Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1980.

mente, sino sólo en parte, las hábiles argumentaciones, los ejemplos escogidos, el minucioso y valiente esfuerzo con que, en contra de lo que siempre se aceptó y en su nuevo libro, trata Manuel Urbano de detectar una presencia considerable de la política en el acervo tradicional del cante flamenco.

Ciertamente, el poeta y escritor de Jaén no arrima nunca gratis el ascua a su sardina ni anda falto de gallardía y ética literarias como para eludir la transcripción de citas y razonamientos ajenos, capaces de dificultar su tesis. Lo que ocurre, creo, es que sus refutaciones y precisiones, aunque bien formuladas, no siempre pueden con el toro —duro toro— de una realidad también presente en los más aquilatados y fiables cancioneros añejos del flamenco. El propio Urbano señala el mucho más que probable influjo de un componente de represión que, incidiendo en el pueblo creador y transmisor, explicaría la llamativa poquedad de «cantes de rebeldía política y social» en el viejo repertorio jondo. Si efectivamente fue así, si el secular aparato represivo asestado contra el pueblo andaluz, ha ocasionado la escasez o la silenciación de los asuntos políticos en el panorama flamenco, tampoco hay por eso más cera que la que arde ni podemos más que atenernos a tales silenciación o escasez: la causa explicaría los efectos, no los anula. Entiendo, por otra parte, que a esas razones represivas cabe también añadir otras no menos pesadas. Como las producidas por el distanciamiento cultural y mental que separó y todavía separa al pueblo andaluz llano de las primeras y últimas motivaciones, de las oscuras sutilezas y del juego que mueven los hilos de la política. Receptor de los palos y, en una mayoría de casos, incapaz de preverlos y ni siquiera de identificar sus porqués (como declaran o encubren no pocas letras), una respuesta o un contenido propiamente políticos no son esperables en la expresión popular cantada de Andalucía, y sí lo es el jeremíaco lamento del flamenco clásico, pura y asombrada queja carente de rebeldía contra los complejos, brutales y para ella desconocidos motivos que la hacen brotar, salvo en un puñado de excepciones que Manuel Urbano esgrime con oportunidad (cuidado: no digo oportunismo) y provecho. Esas excepciones están en quince o veinte coplitas del flamenco anónimo antiguo, en el cancionero *escrito* de Manuel Balmaseda (del que, después de largos e intensos años de afición, no recuerdo haber oído cantar ni una letra), en algún cante de un «Chato de Las Ventas» y, con mucha mayor relevancia, en los anales del Carnaval de Cádiz, que Urbano cita con profusión y que, como él reconoce, es cosa aparte del flamenco. Por lo demás, una sustancia contestataria y política, la conciencia apercibida y consecuente de un rechazo de situaciones promovido por una base ideológico-política, sólo surgen en el cante hace una veintena de

años aproximadamente, y me parece que son el pintor y letrista Francisco Moreno Galván y el cantaor José Menese quienes las afaman, las instalan y, en cierto modo, las institucionalizan, generándose luego los avispados imitadores y seguidores. Hoy, superadas las circunstancias dictatoriales a que aquellas letras del cante dirigían mayormente su ataque, se observa un natural decrecimiento de ellas y, dado el actual margen de libertades, también se aprecia un interés menos pronunciado en la atención que los aficionados y el hombre y la mujer de la calle les dispensaran en su momento candente. Pienso incluso que la asunción directa del tema ideológico-político en el cante no es de acuñación estrictamente popular, sino fruto (legítimo, sí) de un corto, pero activo número de profesionales, escritores, artistas y activistas culturales andaluces, que supieron y saben colocar en las palabras flamencas el vasto calvario que las gentes desvalidas de Andalucía, sin expresarlo claramente en su cante, intuyen y padecen desde hace siglos en el terreno sociopolítico.

Las matizaciones o diferencias de criterio que hasta ahora he marcado, nunca aminorarían, caso de ser ciertas, otros méritos del libro de Manuel Urbano, que es también y en esencia el más noble empeño hecho, en el campo flamencológico, por aclarar uno de los aspectos más sugestivos e impresionantes, como también más descuidados y polémicos, que la expresión del cante entraña; un tema —el que da título a su trabajo— cómodamente echado hasta ahora a un rincón con presunta etiqueta de «intocable», y que Urbano aborda y estudia con plausibles compromiso y detenimiento. Sin ir más lejos, los flancos y apuntes de sociología flamenca que se desprenden de estas páginas, su diseño historicista, su arsenal cultural y bibliográfico, la aportación o el manejo de textos como el de Naranjo de la Garza, Calero Amor, Tío Gregorio de Jerez, Borrow, Augusto Ferrán, Félix Grande, o la rectitud lógica que, apenas perturbada por algún acalorado momento de pasión regionalista, preside las hechuras del trabajo, son valores que confieren a *Pueblo y política en el cante jondo* un limitado —pues sólo son 115 páginas—, pero innegable interés.—*FERNANDO QUIÑONES* *(María Auxiliadora, 3. MADRID-20).*

JOAQUIN ROMAGUERA I RAMIO, HOMERO ALSINA THEVENET (Eds.): *Fuentes y documentos del cine,* Editorial Gustavo Gili, S. A.; Barcelona, 1981, 295 páginas.

Según advierten los autores, la primera idea de este libro era recopilar ciertos manifiestos y documentos que se citan obligadamente en las historias del cine, pero que son difíciles de consultar *in extenso* o sólo se hallan en bibliotecas muy especializadas. Ello significaría reunir, entre otros, los manifiestos iniciales de la estética cinematográfica, como los de Canudo, Eisenstein, Dziga Vertov o Astruc, «agregando razonablemente las conclusiones de algunos congresos y coloquios». Como también observan los autores, estas transcripciones sólo daban una aproximación parcial —mayormente a los pronunciamientos estéticos y a las declaraciones de ciertos movimientos, como el surrealismo, el neorrealismo, el Cine Ojo— a la ya extensa provisión de datos y ensayos sobre el cine en sus aspectos técnicos, industriales y hasta políticos y sociológicos de una historia aún breve (apenas noventa años cuenta el cine), pero cuya enorme influencia en el pensamiento, el arte y las comunicaciones masivas nadie puede ya negar.

La segunda idea, entonces, fue ampliar el campo inicial mediante textos referidos a ciertos aspectos del cine (la fotografía, el sonido, el color), que se hallan dispersos en publicaciones muy variadas, sobre todo en revistas especializadas, que deberían articularse mediante textos propios que a su vez servirían para llenar huecos en los que la información está todavía más dispersa, inaccesible o carente de síntesis. Estos textos, como se aprecia en el libro, resultan muy pertinentes para introducir la relación indispensable entre documentos aislados a los cuales hay que situar en su contexto.

Esta ampliación de objetivos —que implica una riqueza de información apreciable, cuyas fuentes no resultan demasiado accesibles para el aficionado, sobre todo en castellano— llevó a dividir la edición en dos libros que se complementan entre sí. El primero, que es éste que comentamos, abarca las declaraciones iniciales sobre la estética del filme desde el temprano «Manifiesto de las siete artes», de Ricciotto Canudo, escrito en 1914 por este italiano, precursor de la teoría cinematográfica, primer crítico de cine y autor (en el manifiesto citado) de la consideración del nuevo medio como «Séptimo Arte», un calificativo que se hizo tópico con el tiempo, pero que en su época nadie tomaba en serio.

En la segunda parte se agrupan documentos sobre escuelas y movimientos, desde el expresionismo y el surrealismo llevados al cine has-

ta el neorrealismo, la *nouvelle vague* y, para concluir, los manifiestos del joven cine alemán (Oberhausen, 1962) y de los checos (1968). Todo este apasionante material —a veces transcrito en forma total, a veces abreviado por su extensión— está precedido de las oportunas notas de introducción y seguido por filmografías que incluyen las películas más características de cada escuela o movimiento.

Un libro posterior compendiará textos sobre «las especialidades del cine (fotografía, sonido, guión, interpretación), sobre las fuentes literarias y teatrales, sobre el apoyo estatal, sobre innovaciones técnicas y estéticas. Como señalan muy justamente los autores, el material existente que se reproduce está casi exclusivamente referido al cine americano, al de Europa occidental y al soviético. Son sectores que si bien han sido pioneros y productores de la mayor parte del cine valioso (o malo) que existe, tampoco hacen olvidar que ciertos países de América latina, Asia o Europa oriental —basta recordar el aporte japonés, indio, polaco, mexicano, húngaro, argentino, yugoslavo, griego— también han ofrecido obras considerables y hasta revolucionarias».

Otros filones importantes para este valioso rescate de documentos serían el cine infantil, el feminismo cinematográfico, el cine militante o político. Como los autores, pensamos que estos y otros temas abiertos al ojo de la cámara podrían ser objeto no ya de capítulos, sino de otros volúmenes igualmente interesantes.

Apenas reseñado el contenido y las intenciones de los dos autores, ya está implícito el juicio favorable a esta idea. Ante todo, se reúne para el estudioso o el aficionado al cine una serie de documentos e informaciones que se hallan dispersos en muchos libros poco accesibles y que en este libro se hallan adecuadamente inscritos en su época y contexto histórico-estético. Con excelente criterio, por otra parte, se ha dado preferencia al texto transcrito, limitándose el propio a lo indispensable para ubicar rigurosamente al lector; se ha preferido también que los textos originales sean traducidos directamente, evitándose así el uso de versiones abreviadas o inexactas. Y, como ya se ha dicho, se hace preceder cada uno de esos textos de una apropiada ubicación histórica para que el lector pueda entenderlos dentro de su precisa circunstancia. Y para quienes deseen profundizar estos temas —que aquí se ven forzosamente limitados por el espacio— se añade una bibliografía fundamental, casi siempre elegida entre la editada en idiomas más conocidos para el lector español (francés, italiano), cuando no es posible hallarla en castellano.

El resultado de este breve paso por las ideas y los entusiasmos despertados por el cine a lo largo de varias décadas es singularmente interesante. Todos los textos iniciales, desde Canudo a Vertov o Eisen-

stein, revelan la conciencia repentina (que no entrevieron los pioneros del cine primitivo) o meditada —caso Eisenstein— de que el cine era o tenía posibilidad de ser un arte. El ensayo de Canudo, que se remonta a 1914, revela las intuiciones y los sueños estéticos del autor, que teoriza con entusiasmo sobre las ingentes y aún inexploradas perspectivas estéticas del cine. Suya es una teoría del cine como «suma de todas las artes», curiosamente semejante, aunque con *más* posibilidades, a la de Wagner, pensada para la ópera como «arte total».

Entre pintorescos e incurablemente literarios son los objetivos fijados al cine por los manifiestos futuristas. El primero, de Marinetti y otros, es de 1916, y, entre confusas teorizaciones sobre formas cinematográficas, afirma algunas conclusiones válidas: «El cine es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por lo tanto, no debe jamás copiar al escenario.» También los manifiestos del «Cine-Ojo» y el «Cine Verdad», de Dziga Vertov, impresionan por cierto estilo tremendista y lírico que, sin embargo, en este caso, está apoyado por una labor fílmica fundamental en el campo del cine directo, el documentalismo.

En la segunda parte del libro, «Las escuelas y los movimientos», el entusiasmo visionario de los descubrimientos iniciales (entre los cuales se incluyen fragmentos, quizá algo sumarios, de las teorías del montaje escritas por Eisenstein, decisivas en la evolución del lenguaje), es reemplazado por la expresión de movimientos más o menos organizados en grupos, escuelas o corrientes que en diversos momentos de la historia del cine aparecieron como hitos o rupturas frente a la realidad o el quehacer de su tiempo. A veces se proponían una revolución estética vinculada a otros movimientos de vanguardia, como el expresionismo o el surrealismo; en otras ocasiones, como en el caso del neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa, el *new american cinema* o el *free cinema* inglés, se iniciaban como un rechazo a la estética y la filosofía de la cinematografía en boga. En todos los casos, ya fuera como revulsivo expresivo o como visión comprometida en lo social, estos movimientos solían afirmar una vanguardia o llevaban a cabo, al menos inicialmente, una función renovadora.

Los textos que desfilan corresponden al expresionismo, al surrealismo (poco prolífico en el cine de vanguardia, si se exceptúa a Buñuel y Dalí en *Le chien Andalou* y *L'age d'Or),* al documental (en su amplio arco de aportes clásicos y modernos, descriptivos o comprometidos), el neorrealismo (donde se destacan textos de Visconti, Zavattini y Rosellini), la *nouvelle vague* francesa (cuya difusión en los años sesenta fue decisiva y tuvo influencias variadas en todo el mundo, donde a veces se produjeron movimientos similares y simultáneos), el *free cinema* inglés, con la declaración de los «Angry young men», redactada

en la parte cine por Lindsay Anderson; el *new american cinema*, el curioso, heterogéneo y vanguardista movimiento norteamericano, que osciló entre el realismo «improvisado» del primer John Cassavetes y Shirley Clarke hasta el humorismo de los hermanos Mekas, el subjetivismo de Stan Brackage y la *boutade* desmesurada de Andy Warhol. El cine alemán de lo años sesenta (Kluge, Fleishman, Schloendorff), renovador y provocativo, que al fin daría paso a otra vanguardia más juvenil y atrevida, desde 1969. La generación de Fassbinder, Herzog, Hauff y Handke. Por último, el dramático manifiesto de los brillantes cineastas checos de la «Primavera de Praga» del 24 de agosto de 1968, protestando por la invasión soviética. Con este texto inquietante (una revolución artística ahogada por la política) se cierra el libro.—*J. A. M. (Cuesta de Santo Domingo, 4. MADRID-13).*

LA POESIA SOCIAL DE LA ARGELIA CONTEMPORANEA

País de larga pena... Pequeña antología de la poesía argelina contemporánea (1950-1978). Cuadernos de la Afrobética, Málaga, 1979, 174 páginas.

Esta, la segunda entrega de una nueva editorial, Cuadernos de la Afrobética, es una antología bilingüe de la poesía argelina de expresión francesa. No vienen incluidos autores que escriben principal o íntegramente en árabe, la lengua nacional de Argelia. A ellos (según se declara en la «Carta del Editor») se les dedicará un próximo volumen. (Argelia estuvo bajo la dominación francesa desde el siglo XIX y sólo después de una cruenta lucha logró sacudir la férula colonialista. Entre los legados de ella se cuenta la lengua, todavía utilizada profusamente en el país, aunque ya se encuentre en evidente retroceso.)

La antología comentada representa el primer ensayo de aproximación de la poesía argelina al público hispanohablante, pues no existe otra en español que divulgue la obra de los que escriben versos en aquel país. Una novela argelina ya ha sido vertida al español y otra está en curso de traducción por Marcelino Villegas, cuya más reciente labor de traducción, un volumen de cuentos del narrador sirio Zakariya Tamer, titulado *El día que no es hoy* (Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1978), dice de su dedicación y acierto al trasladar de esa lengua semítica al idioma castellano.

Emilio Sola (profesor de Historia en la sección de español de la

Universidad de Orán) y Mojtar Abdeluarez (licenciado en español por la misma Universidad y natural del lugar) realizaron las fieles traducciones del francés al español. Su obvia preocupación ha sido trasladar el significado. Las traducciones a veces están acompañadas de notas que aclaran los arabismos.

En el libro hubo un encomiable (aunque inconstante) intento de transcribir los nombres árabes a la española, desechando el servilismo a las convenciones francesas. (La inconstancia del intento a veces lleva a la confusión.) El hecho es de celebrar porque reivindica la autonomía del español y, algo que procede destacar, permite al lector hispanohablante reproducir con bastante fidelidad la pronunciación del original: es sabido que algunos sonidos del árabe son similares a los españoles y que las convenciones ortográficas francesas utilizadas antes en el español desnaturalizaban la reproducción adecuada del árabe. De ahí que desde hace tiempo ya no se copian formas del francés cuando se trata de reproducir extranjerismos en español.

En la «Breve introducción a la poesía argelina», firmada por Mohamed Benmebjut (nombre civil del que se conoce como poeta bajo el pseudónimo de *Hamid Skif),* se esboza un emotivo panorama histórico de la poesía argelina. En él se mencionan los inicios de la poesía argelina con sus *meddah,* parecidos a los juglares de la Edad Media. Ellos forman el sustrato sobre el cual se elevan los representados en esta antología y otros que en ella no figuran. Los *meddah* y la poesía tradicional han influido y seguirán influyendo en mayor o menor medida sobre los poetas argelinos que escriban en francés. Pero es también suya la tradición que viene de Francia y son obvias las lecturas de autores como el Prévert de *Paroles,* verbigracia. Léanse, como testimonio, «El Café», de Rachid Buyedra (que es también novelista importante) o «Nuit de Noce», de Yusef Sebti.

En la «Breve introducción», de Benmebjut, se usa una expresión que se debe al malogrado poeta Jean Sénac y que en Argelia ha tenido fortuna, demasiada fortuna. Se trata de la frase «grafía francesa», con su corolario «grafía árabe». Suele llamarse «de grafía francesa» a los escritores argelinos que se expresan en francés, y «de grafía árabe» a los que se manifiestan en árabe. Hay en esto un error de perspectiva: la lengua es francesa, pero la grafía no, pues es latina. Además, con esa expresión se potencia lo escrito en desmedro de lo oral, cuando es sabido que lo primero es lo hablado.

Aparecen solamente en español (es evidente el sesgo hacia los hispanoparlantes) la «Carta del Editor», la «Cronología histórica *(sic)* de Argelia independiente» y el «Indice» (donde figuran las fichas biobibliográficas). Los «Eléments pour une bibliographie» están sólo en francés.

Tanto la «Breve introducción» como los poemas están en los dos idiomas. La bibliografía, breve y de urgencia, recoge (sin orden aparente) los textos elementales a través de los cuales se llega a un mejor conocimiento de la poesía argelina. Curiosamente, no se hace mención del libro más accesible a los públicos mayoritarios: el titulado *La littérature algérienne contemporaine* (París, P.U.F., Coll. «Que sais-je», núm. 1.604, 1975), de Jean Déjeux, de quien, en cambio, se lista su importante bibliografía de la literatura argelina.

La parte propiamente antológica comienza con el poema en prosa que le presta su título al libro, «Pays de longue peine», de Mustafa Lacheraf. Se cuentan en total treinta representados, todos muy parcamente, con no más de dos poemas cada uno, como máximo. Los temas de éstos son varios, pero el matiz es uno, el social. Hay versos sobre la reforma agraria, la campaña de alfabetización («Alphabetisation»), la condición de la mujer argelina («Nuit de Noce»), la literatura comprometida («Curriculum Vitae»), la guerra de liberación argelina, la búsqueda de la identidad, la fe en la Argelia socialista, etc.

Si bien todos están animados por un elogioso propósito (el que se inscribe bajo el lema de la poesía como un instrumento, entre nosotros, para mejorar el mundo), el dominio de la expresión entre los antologados es desigual, como también lo es su conciencia estética y el acierto de sus resultados. Y aunque algunos versos ya formen parte de la tradición literaria argelina por su fuerte contenido o porque manifiestan el sentir muy comprensible de la liberación colectiva o la solidaridad humana, no alcanzarían igual beneplácito entre los que esperan de la literatura originalidad y adecuación entre la forma y la sustancia del mensaje. Es éste el peligro que gravita sobre la literatura llamada comprometida, en la cual las buenas intenciones del mensaje no van siempre acompañadas por el acierto en la manera de comunicarlo.

No es ocioso recordar que el llamado de la literatura comprometida tiene que ser muy fuerte en Argelia. Todavía viven y ejercen los que hicieron la guerra de la Independencia (tal vez, el tema más frecuente en la literatura argelina actual), y las generaciones posteriores a la de los que hicieron la guerra, la sufrieron de algún modo. Añádase que poco después de recobrada su independencia, el país optó por el desarrollo por la vía socialista.

Si con estas líneas se logra remover la curiosidad (no se mencione el interés) de alguno por las letras argelinas, ellas habrán cumplido su cometido. Porque es lástima que se desarrolle tan cerca de España una literatura que le es afín y que el desconocimiento de ella sea tan grande.—*MARTIN E. JAMIESON VILLIERS (ILVE, Université d'Oran. Es-Sénia, Oran. ARGELIA).*

NOTAS BREVES

BORIS VIAN: *La espuma de los días.* Editorial Bruguera. Narradores de hoy. Barcelona, 1980, 256 págs. Traducción de Jordi Martí.

En un análisis de la obra de Boris Vien encontramos que su autor, refiriéndose a *La espuma de los días,* afirma: «Lo imprevisto se convierte en una apuesta magistralmente sostenida». El argumento de Jean Clouzet respecto de una de las principales novelas «literarias» de Vian podría servir como definición de su labor entera. Ya emplease Boris Vian el pseudónimo que confundía su personalidad con la de un audaz autor de una singular manifestación de la «novela negra», Vernon Sullivan —de quien los entendidos aseguraban que era un escritor negro, merced al escándalo desencadenado en Francia por la publicación de *Escupiré sobre vuestra tumba*—, ya se mostrara con su propio nombre y su grave ironía, no sólo nos encontramos ante lo que fue denominado como «escritor orquesta», sino ante uno de los talentos más combativos y profundos entre los fundamentales de la literatura moderna.

El interés que despierta en nuestros días su figura, tan difícil de disociar de sus novelas —en ocasiones resulta arduo distinguir dónde encontramos más literatura: si en la biografía de Vian o en sus novelas y canciones—, es una prueba incontestable que no puede ser mezclada con tardías tareas de recuperación. En *La espuma de los días* el sentimiento preponderante es el amor, en un ámbito donde la vida expresa una lucha que no es la de los valores universales, como podría pensarse al considerar la fecha de su publicación, inmediatamente después del fin de la segunda guerra mundial, sino la del ser humano. Los personajes de Vian reflejan esa amplitud ambigua que tiende a concentrarse en el amor. El amor será el elemento que los retrate en relación a sus gustos, necesidades, deseos y conveniencias.

De este modo, Vian va perfilando ese universo en el cual la voluntad de los individuos se se ve ahogada por sus propios actos. Y esto se produce a una gran velocidad, comparable con la de sus relatos «negros», en los que la acción de la medida de los personajes y el propósito del escritor, conflicto que no llegó a resolverse nunca en Boris Vian por su propensión a fundir equívoco, burla y absurdo en sus fábulas, desprovistas por otro lado del carácter simbolista con que algunos estudiosos quieren envolverlas. Es por ello que los dos conceptos enfrentados en *La espuma de los días* rompen con las líneas más significativas de la cultura europea —y acaso esto pudiera extenderse a lo que se comprende por «cultura occidental», ya que en Vian está

muy presente la influencia de algunos escritores anglosajones y norteamericanos—; de ahí que la vida como ideal y afirmación del ser humano resulte vencida por su aventajada contrincante: la existencia como negación, como muerte, suplicio, castigo, sometimiento, conformidad, asesinato.

En *La espuma de los días*, Vian expresa el choque con un contexto, sea cual sea la apariencia que tome ante él (y que denuncia en un plano marcadamente cultural: Jean Sol Partre, duquesa de Bovouard...): es el encuentro viscoso y violento con la intolerancia fatalista de un mundo que dice progresar, pero que oculta o destruye sus sentimientos. De modo análogo encontraremos esta convicción en los libros de Bradbury, Henry Miller, Beckett o Albert Camus, aunque cada uno de ellos proponga diferentes rutas para superar esta imposición. Tampoco Boris Vian propone una solución; en realidad, su metáfora podría suponer lo contrario. Vian acepta ese fatalismo para resaltar el sentido de su desesperanza y de su sátira, en el apocalipsis que cierra *La espuma de los días*, y aplasta una esfera que hasta el momento no se había visto afectada por el envenenamiento generalizado, donde hasta los ratones poseían vida y filosofía, la de sus personajes, la suya misma. Esta melancolía sin resignación ante la realidad también la hallaremos en sus canciones:

Moriré poco o mucho
Sin pasión, mas con interés.

Nada en Vian podía desprenderse de una alegría contradictoria, en cuanto era fruto del sufrimiento y de la lucidez con que supo adelantarse a su tiempo por su propio pie.—*F. J. S.*

GUIDO FERNANDEZ DE CORDOVA: *Cuentería*, Ediciones Sadín, El Barco Embriagado, Tacna, Perú, 1979, 96 páginas.

Es posible crear un mundo con gran sencillez. Bastan contados elementos para que se produzca la sorpresa; pero es necesaria una gran habilidad para que sus perfiles no se derrumben ni se derritan por su propia inconsistencia. Las pretensiones de Guido Fernández de Córdova no parecen concentradas en afirmar todo un mundo sobre la tierra en *Cuentería*, sino en señalar lo factible de un proyecto irónico. Tanto en la estructura de su libro como en su fondo, y en particular en su lenguaje, se aprecia una capacidad para la invención que sigue su propio curso con naturalidad y una abundancia de recursos sometidos a una

disciplina literaria que equilibra contenido y expresión. *Cuentería* es la historia —épica, poética, picaresca, técnica, cultural, política, legendaria...— de un mundo fantástico. Introducidos en él con una moderación ejemplar, nada puede pasar por hiperbólico o exagerado. Todo es posible.

Los breves episodios en que se divide el texto no perjudican la unidad con que Guido Fernández de Córdova narra la oscura historia del reino de Ancat y de sus personajes más significativos, aquellos cuya presencia, con ser necesaria, apenas influye en la evolución de un mundo hacia su fin. Un fin, por demás, presentido, pero en el cual aparecen gusanos, espantapájaros, gatos, bárbaros, poetas y vacas que cumplen con su papel pasivo y testimonial a la vez: es el lento discurrir de un augurio que va materializando sus contornos en cada página con una soltura sólo entorpecida por las líneas maestras de una civilización destructiva.

Ello entra dentro del juego, de la caracterización ambivalente —o acaso polivalente— del libro de Fernández de Córdova, en el que pesa más la voluntad de placer y consciencia de la literatura, como vehículo de comunicación, que la condición trágica de sus personajes, hijos de una contemplación que se traduce en una narración fluyente, concisa y que en algunos momentos recuerda la interpretación de un pasado heredado o improvisado que conocemos en las páginas de Naipaul, Garmendía, Fernández Flores —a través de *El bosque animado,* sobre todo—, Tolkien, ofreciéndonos también el encanto, más accesible, de los cuentos de Grimm o Andersen. Esa multiplicidad de *Cuentería,* reforzada por el tono sutil de la narración de su autor, es la que nos permite suponer y participar en el trabajo y en la tranquila aventura de un universo frágil que nace y se reproduce en una promesa de continuidad, en una noticia más sobre el ser humano, donde la literatura y las sombras de la realidad van cogidas del brazo.—*F. J. S.*

JUAN GIL-ALBERT: *Variaciones sobre un tema inextinguible,* Renacimiento, Sevilla, 1981, 35 páginas.

Al hablar de la poesía, ¿fue primero la música o ésta se convirtió en una meta que había que extraer de la palabra? José Martí amaba las sonoridades difíciles y sus versos reiteraban una imagen que aparece clara en su obra: la poesía debía convertirse en un ejercicio total de

entrega a un arte que tomase de las palabras algo más que una forma sobre la que ahondar y comunicarse con otros. De este modo, el verso podía ser escultura, espada de lava ardiente que se une al sol, guerrero de la sinceridad y de la fraternidad, y música.

Juan Gil-Albert reclama nuestra atención a propósito de un tema inextinguible, en el que la música cumple un gran papel. Este hermoso poema escrito en 1952, dedicado a la memoria de Roberto Schumann y Clara Wieck, su esposa, mantiene una frescura que es fruto de un amor largamente sostenido en el interior del mundo. Es también una metáfora y la expresión evidente de una convicción: la pareja formada por Roberto y Clara, inspiración del poeta, música de sus versos, recoge ese sentido singular de la conciencia, los lazos del ser humano con el universo.

Madre, compañera, consejo, advertencia, seducción, yugo, amenaza, desesperación, fantasma, realidad... éstos podrían ser los nombres que Gil-Albert desgrana en sus *Variaciones*. Resulta en verdad imposible comprender con palabras el sentimiento que despierta en nosotros el encuentro con la tierra, con la presencia amorosa y fraternal que nos da origen y que no se rinde a la melancolía o a la locura. La música nos lo recuerda. La existencia de Schumann, que pone de relieve al instante la figura de Clara, la creación de su obra, su música y también la poesía que recogió de la era del sentimentalismo exacerbado, romántico, hacia los símbolos del amor desgraciado y lúcido del tiempo moderno, es la afirmación de la persona, en contra de cualquier elemento que detenga su paso y el avance de su pensamiento. Este es el núcleo del poema de Gil-Albert: la entrega del artista al mundo, siendo el mundo, más que nuestra residencia física, nuestra raíz humana.

Clara Wieck —la base de esta afirmación se encuentran en las sólidas tesis de estudiosos como Marcel Brion, Robert Pitrou o Jean Gallois— fue el lazo que mantuvo a Schumann unido con un mundo del que vivía distanciado. Un mundo inextinguible, tierra, madre, presencia amorosa y música, del que Gil-Albert ha recogido la poesía, el ensueño, siempre vivos a pesar del tiempo y de la locura, en un libro en el que habría de modificarse el orden con que el poeta calificó su contenido. *Variaciones sobre un tema inextinguible* es, en efecto, un canto complejo, pero diáfano...—*F. J. S.*

ANDRES DURO DEL HOYO: *Cimientos de mi sangre,* Corona del Sur, Libro Extraordinario 4, Málaga, 1981, 35 páginas.

Un lenguaje sencillo alberga una explosiva emoción, cuyos cimientos se perfilan en Cuenca. Una Cuenca de sangre, personal, que se esfuma o aparece con su propia luz; el recuerdo de seres queridos e inolvidables está presente en Duro del Hoyo como poeta en su homenaje. *Cimientos de mi sangre* es la corriente de unos años, de unas imágenes, que parecen cortadas en la búsqueda poética de una descripción de una tierra a la que como ser humano se siente unido. Unido o tragado en lo entrañable. Esas sombras materiales que inundan su poesía añaden a sus versos un purismo que se acerca directamente a lo esencial, a destellos, contornos, estampas e itinerarios que desembocan en su interior.

Pero todo esto, que en la obra de Duro del Hoyo no se configura como inspiración simplemente, sino también como deuda —aunque quizá la palabra pudiera ser tachada de inadecuada o excesiva para dar idea de esta relación que ata al ser humano a las sensaciones que hierven en su recuerdo sensible—, partiendo de la «impotencia del lenguaje», de la necesidad imperiosa de recurrir a otro elemento —o elementos— que cumplan con su misión: expresar.

Cuenca y lenguaje se darán la mano
para alumbrar en mi rabia y tristeza
hablándome de magia
irreductible a fórmulas o cifras.

Duro del Hoyo ha advertido anteriormente: «Se hace el lenguaje en Cuenca doloroso...», para completar esa condensación que conduce al poeta a la asunción de su pasado en el ámbito que le reveló. Como libro, *Cimientos de mi sangre* ha de entenderse como un punto de partida que ha de ilustrarse para, como parece ser la pretensión de su autor, alcanzar un lenguaje o para renunciar a él, para sentirse libre de sus pasos y de los sentimientos que recuerdan a Godot o delatan a Beckett en otros poemas. En realidad, Duro del Hoyo ha dispuesto con limpieza sus cimientos. Y aunque la poesía puede ser de modo exclusivo un testimonio, le corresponde iniciar la construcción de su edificio sobre su sangre y el conjuro de sus recuerdos, hacia los demás.—*F. J. S.*

JOSE MARIA MERINO: *El caldero de oro,* Ediciones Alfaguara, Nueva Ficción, Madrid, 1981, 196 páginas.

Una frase podría resumir la actitud de Friedrich Nietzsche ante las perspectivas de una modernidad que surge ante nosotros como amenaza: «Conviértete en lo que eres». Acaso en esta consigna se encierre todo un sentido de la existencia, un reproche nacido de la indignación o un grito. Lo cierto es que al pronunciarse resuena hondo y muy pocos nos salvaríamos de sus coletazos en la conciencia, porque siempre media entre nuestros deseos y nuestro ser —ese es nuestro destino, que recordaría Martin Heidegger: ser— un obstáculo que anula nuestra sinceridad.

Si esto lo hubiera dicho un filósofo de sistemas apenas tendría sentido. Los sistemas quedan generalmente como reflejo de un período de historia, pero esa permanente transformación del universo ya considerada por Heráclito puede con toda tentativa que quiera parcializar la realidad. Como argumento literario podría levantarse contra la mayor parte de nuestra literatura, en la que ha influido con exceso la aspiración de estar a la par de otras tradiciones narrativas, imitándolas. Son numerosos los nombres que podrían citarse para poner remedio al atraso que este error representa. José María Merino se encuentra entre ellos.

José María Merino ha profundizado en *El caldero de oro* en lo que, de acuerdo con Juan Goytisolo, denominamos «señas de identidad» de modo genérico. Para Merino, las señas de identidad son una urgente alusión a un proyecto que necesita un trato esencialmente literario: la leyenda de la infancia y mocedad que nos ayudó a crecer, y la fantasía de las epopeyas que animan los períodos más significativos del pasado con aire ilusionado.

Una aproximación realista podría ser *Extramuros,* de Jesús Fernández Santos, o *Cuando los dioses nacían en Extremadura,* de García Serrano, o *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre,* de Ramón J. Sender. Pero Merino se basa en la imaginación para que su labor no quede sepultada por crónicas o textos clásicos como los de Cabeza de Vaca, Díaz del Castillo o incluso por los de Santa Teresa.

En *El caldero de oro* se conjugan con una espontaneidad admirable dos períodos del ser humano que rememora su historia y protagoniza la novela: la infancia y la madurez. Esta evocación está poblada de seres cuya humanidad se define a través de pequeñas ceremonias que se sostienen por un clima rural: liar un cigarrillo, cargar una pipa, tender la ropa en el alambre, regañar al muchacho travieso, contar episodios olvidados a la vera de chimeneas o descubrir objetos preciosos en el perdido baúl de un desván. Pero, asimismo, mediante una alternancia

del presente y de un pasado sugerido con un lenguaje metafórico, cuidado, sin rudeza ni concesiones a vacíos estructurales o al suspenso de tramas abandonadas a su suerte, Merino consigue una narración sin fisuras, conteniendo el sentimentalismo y la oscuridad misteriosa de algunos capítulos en los que ésta se hermana con la ficción o la duda de los personajes, con su sinceridad. Este esfuerzo de José María Merino por espantar fantasmas familiares no le ha replegado en sí mismo ni ha cortado el vuelo de su obra, salvándole como escritor de la senda fácil del mito.—*F. J. S.*

ANTONIO PORPETTA: *Meditación de los asombros,* Editorial Prometeo, Valencia, 1981, III Premio Gules, Prólogo de José Hierro, 124 páginas.

Dice José Hierro en su prólogo a *Meditación de los asombros* que Antonio Porpetta ve lo que ya está muerto, que no evoca los seres que vivieron, sino su ausencia, en un libro donde «cada lugar es un símbolo de sí mismo». Pero quizá sea precisa una matización; una especificación, si se prefiere, que tiene su referencia concreta en la cita que Porpetta recoge de la poesía de Quevedo para iniciar su libro:

Basta ver una vez grande hermosura...

No es casual la relación entre estos versos y el contenido de *Meditación de los asombros,* porque esa grande hermosura «... en l'alma impresa eternamente dura», que confirma Quevedo. Porpetta sigue una ruta de archivos, ruinas y vestigios que nos resaltan el poder inspirador de la ausencia y los rastros de las muchas culturas que en España han tenido su asiento, siempre transitivo como parte de su naturaleza nómada o mártir. Pero esa ausencia no tendría sentido si no fuese cobijada por la belleza, no por la estética: por el encanto que despierta encontrarse con ella y con sus personajes. Jorge Manrique, lápidas que narran sumariamente la biografía de una princesa noruega, clavicordios, inscripciones en piedras abandonadas, teatros, cementerios, capitulaciones encontradas en el fondo de un misterio o de una búsqueda... Este es el alimento poético de la ruta poética de Antonio Porpetta. En el distanciamiento que guarda, personal, con esos signos de otro tiempo, añorado, leyenda que renace en las cenizas enamoradas de Quevedo o en la rebeldía amorosa de Manrique, en la melancólica observación del tiempo de César Vallejo, en la filosofía ética de Antonio Machado, en

el vitalismo de Manuel Machado, en la naturaleza o recogiendo la acusada percepción íntima del amor y de la nada que caracteriza la obra de Neruda, de Octavio Paz —internándose siempre en la oscuridad plena del silencio o de la cultura—, y en esa manera noble de situar la realidad y la exigencia del ser humano que nos transmiten el disentir perenne de Kipling.

En otro plano se dibuja el lenguaje de Porpetta, un lenguaje conforme a la multitud de elementos que recrea su meditación o su vivencia del pasado que no le identifica por no corresponderle, pero en el que participa al sacarlo a la luz. En ese sentido se acerca a Góngora, a Gerardo Diego, a Dámaso Alonso. Porpetta quiere ver el mundo desde muy lejos, adelantándose al imperio de la nada que empapa y absorbe el universo ahora. Y como entonces, «todo fue», como dice en el poema que cierra el libro, resignado ante la consistencia de las formas que un día nos hablarán de la ausencia serena de la hermosura; «todo huyó» de su tiempo.—*F. J. S.*

VARIOS: *Picasso, el pintor como modelo,* Los Libros de Fausto, Anaquel de Poesía, 2. Prólogo de Arturo del Villar, Madrid, 1981, 62 páginas.

Una de las declaraciones más llamativas de Pablo Picasso fue aquella en la que, sin ánimo de justificarse ni de justificar su obra, sostenía que su evolución partía de pintar como Velázquez cuando era niño a pintar o dibujar como un niño en una madurez no menos velazqueña. Esto recuerda las numerosas referencias que Joaquín Arnáiz, gran escritor y persona, hace en sus textos de la figura de Alicia y de la de su creador, un profesor de Oxford que se «despedía» de sus Alicias para verlas crecer y entregarse a la vorágine de lo cotidiano; ese profesor se llamaba Lewis Carroll.

Porque es preciso ser niño para entender, para participar de su sentido tradicional de la justicia. Y es así que esa forma de ser, sincera, ecuánime y de ninguna manera objetiva —el niño se entrega a lo que cree, a lo que desea con honestidad, rasgo que califica también la juventud hasta que ésta se disocia de la infancia—, puede ser poesía. Picasso pintó la poesía humana de los niños, se atrevió a «descender» a su entendimiento sin que se pervirtiera con maniqueísmo, y consiguió componer con su obra un enorme mapa de los sentimientos ante los hechos y las culturas con las que tropezó en su camino. Esto no con-

vierte a Picasso en el mejor pintor de la modernidad, ni tampoco en el único, a pesar de las múltiples facetas de su actividad creativa. Pero sí en uno de los más atractivos por la síntesis de capricho, burla, crítica y ruptura que muestra su obra, en una evolución nunca satisfecha ni completa.

Los veinticinco poemas de este libro constituyen la mejor prueba de ello. El prólogo de Arturo del Villar nos introduce en las numerosas corrientes artísticas e intelectuales de las que participase Picasso para subrayar ese efecto que tiene en la figura y en su trabajo lo que podríamos denominar «creación de la creación». Por estas razones, versos, imágenes, líneas, manchas, siluetas, motivos, sensaciones, reflexiones y testimonios se reúnen en lo que podríamos considerar, con idéntica libertad a la aprovechada unas líneas más arriba, una verdadera fiesta donde la poesía se une a lo que de mejor, de más humano, existe o queda en nosotros: el niño.—*F. J. S.*

VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO: *Escaños de penitencia,* Argos Vergara, Barcelona, 1981, 258 páginas.

No existen fórmulas conocidas para realizar ese difícil género literario nacido en los papeles de las «crónicas parlamentarias». A pesar de ello, en la Historia de España, en lo que más reciente hay en ella relacionado con la vida parlamentaria, dos nombres destacan sobre los demás: Wenceslao Fernández Flórez y Víctor Márquez Reviriego. Otro asunto son los denominados «comentaristas políticos», entre los que figuran nombres tan representativos como los de Ortega, Unamuno, Marañón —que pertenecería al grupo de los «ensayistas»—, Prieto, Zugazagoitia, Madariaga y, más recientemente aún, Vázquez Montalbán, Luis Carandell, Miguel Angel Aguilar, Carmen Rico Godoy, José Luis Gutiérrez, Haro Tecglen, Emilio Romero, Pilar Narvión, Rafael García Serrano, Augusto Assía, Antonio Izquierdo, Juan Aparicio, Pedro Rodríguez o Pedro J. Ramírez..., y a quienes habrá que recurrir para reconstruir la historia de un proceso difícil y discutido como es el de la transición y alumbramiento del régimen constitucional español.

La diferencia —y la paradoja— entre el cronista parlamentario y el observador político radica en los medios de que dispone para realizar su labor sin perjuicio de los acontecimientos. Víctor Márquez Reviriego ha de informar, relacionar y situar las incidencias de la vida parlamentaria en tanto cualquier observador puede enfocar la realidad

global de un país para centrarse en un punto concreto o para defender lo que, desde un punto de vista subjetivo, cree necesario para sus compatriotas. El rigor que ha de exigirse, por tanto, el cronista no tiene, en ocasiones, gran cosa que ver con la amplitud de espacio de que dispone el analista de materias generales. Ello se ve claro en *Escaños de penitencia,* que culmina lo que parece una trilogía, y a la que precedieron *La tentación canovista,* sobre los hechos políticos de 1977, y *El pecado consensual,* sobre los de 1978. *Escaños de penitencia* se ciñe al primer año de vida parlamentaria, desde la tribuna del Congreso antes de alcanzar la máquina de escribir, donde juicios, retratos, ironías y meditaciones conforman un cuadro imprescindible para comprender un período parlamentario de especial importancia. La aportación de este conjunto de crónicas sólo podía hacerse desde el calor de los hechos que las llenan de sentido ante la realidad.

Víctor Márquez Reviriego ha unido en su trabajo dos elementos: la fidelidad a los hechos y un irónico instinto para relacionarlos con el pensamiento político y un realismo crítico que, en consecuencia, se aleja de discursos, intervenciones, proclamas, promesas, para entender la política como si de un juego se tratase, aunque su amable escepticismo no deje de lado el fondo de cada cuestión. Por ese laborar en caliente que transmite una visión directa de los hechos y por esa ironía, Víctor Márquez Reviriego nos ayuda a conocer, cuando la política deja tantas cosas en el aire o enterradas por la dinámica característica de los juegos de intereses. Aquí es donde entra el aspecto literario de las crónicas de Márquez Reviriego: en la medida en que las intervenciones de políticos se suceden y se manifiestan ante la opinión pública —y en casos frente a ella—, los conflictos de la nación contribuyen a la animación de un panorama que, con frecuencia, se toma con gravedad. Márquez Reviriego nos hace saber que detrás de esas ceremonias, discusiones y cargos hay personas, con todo lo que eso supone. Y no es poco.—*F. J. S.*

FERNANDO SAVATER: *Juliano en Eleusis,* Libros Hiperión, Madrid, 1981, 134 páginas.

Fernando Savater alcanzó notoriedad por culpa de su visión heterodoxa y crítica de la filosofía y de la cultura. Sin duda, algo le ayudaron sus maestros, que siempre le acompañan, infatigable viajero por la senda de las sombras del pensamiento. Pero es indudable su mérito:

Fernando Savater, escritor reflexivo, ha cultivado casi todos los géneros literarios con una irrevocable proposición, la libertad.

En *Juliano en Eleusis,* misterio dramático en un prólogo y dos retablos, como sostiene el subtítulo, Fernando Savater insiste en la figura de Juliano, de la que ya hablase en *Apóstatas razonables* y en *Criaturas del aire,* dos títulos que manifiestan esa variedad de tonos en la que gusta desenvolverse el escritor. En esta ocasión, el autor busca desentrañar, en un marco donde la mitología y la realidad fantástica y antigua logran confundirse, un problema ético. El ser humano ante su conciencia y ante los demás; en este caso, Juliano el Apóstata ante las disquisiciones morales —o «ideológicas», según el posfacio de la obra— de su época, a través de las cuales se establecen una serie de concordancias con el mundo moderno cuya profundidad no anega la atracción del personaje.

La vía teatral que sigue Savater en este caso suaviza lo que existe de intelectual en su pieza, a través del reforzamiento de la componente literaria de los diálogos y de la naturaleza misteriosa o mítica de la mayor parte de sus personajes. Esto es lo que obliga a atender más el diálogo que la composición dramática del texto en sí. El contenido de *Juliano en Eleusis* se equilibra así con la forma, según el hábito de Savater de evitar el academicismo, el método erudito, para arrojar luz sobre temas o para incitar los entendimientos a la polémica.

Los dioses o maestros de Savater estarán contentos con este canto al misterio que arroja luz sobre la vida. De alguna forma, ellos también se encuentran con Juliano en su viaje o en su dialogar para la plenitud. El resto no es sólo literatura, si consideramos algo que Savater ha defendido acerca de la cultura en general: ha de primar el carácter lúdico de cada actividad sobre cualquier tipo de obstáculo que nos niegue la alegría y nos la imponga como deber, obligación o sumisión.—*FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38, 2.º derecha. MADRID-17).*

INDICES DEL SEGUNDO TRIMESTRE DE 1982

NUMERO 382 (ABRIL 1982)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

BLAS MATAMORO: *Goethe, el testigo* 5
FERNANDO FRAGA: *Goethe y el teatro musical* 42
FRANCISCO AYALA: *El camino de nuestra vida* 70
ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: *La nuca de la viajera* 78
JOAN-LLUIS MARFANY: *Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano* 82
CECILIA VICUÑA: *Luxumei* 125
PEDRO J. DE LA PEÑA: *Hacia la poesía española trascontemporánea.* 129

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Perspectivas del cine español en 1982* ... 147
JOSE LUIS CANO: *Leonor y Guiomar en algunos poemas de Antonio Machado* 156
GERARDO MARIO GOLOBOFF: *Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo* 168

Sección bibliográfica:

ANGEL GOMEZ PEREZ: *Dolores Gómez Molleda: El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno* 177
ANA MARIA GAZZOLO: *Mario Vargas Llosa: La guerra del fin del mundo* 178
ANTONIO CASTRO DIAZ: *Sobre una nueva edición de la poesía de Vicente Espinel* 185
LAUREANO ALBAN: *Antonio Hernández: Homo loquens* 187
CRISTINA ROLLAN CARVAJAL: *Antonio García Gutiérrez: El trovador. Los hijos del tío Tronera* 191
JESUS SANCHEZ LOBATO: *Dos notas bibliográficas* 194
MANUEL BENAVIDES: *Rafael Martínez Nadal: Cuatro lecciones sobre García Lorca* 197
FRANCISCO J. SATUE: *Notas breves* 199
B. M.: *Entrelíneas* 209
HORACIO SALAS: *En pocas líneas* 218
H. S.: *Lectura de Revistas* 227

NUMERO 383 (MAYO 1982)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

CARME ARNAU: *La obra de Mercè Rodoreda* 239
MERCE RODOREDA: *Fragment d'un conte* 258
CARLOS AREAN: *José Clemente Orozco* 260
ANTONIO GIMENEZ: *El mito romántico del bandolero andaluz* 272
HUGO GUTIERREZ VEGA: *De noches gallegas y varias admiraciones.* 297
BERNARDO KORDON: *Un taxi amarillo y negro en Pakistán* 306
RAFAEL FERRERES: *Acotaciones al Modernismo* 314
JESUS FERNANDEZ PALACIOS: *Coplas de Israel Sivo* 329
MYRNA SOLOTOREVSKY: *Una aproximación estructural a «El hombre», de Juan Rulfo* 335

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

CESAR LEANTE: *Horacio Quiroga: el juicio del futuro* 367
MANUEL BENAVIDES: *La investigación sociocrítica sobre la génesis de los textos literarios* 381
JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Ecos de un aniversario: el tema de «Fausto» en el cine* 394
RAUL CHAVARRI: *Dos notas sobre arte* 401
LUIS LOPEZ MOLINA: *García Pavón y sus novelas de Plinio* 405

Sección bibliográfica:

SABAS MARTIN: *«El río de la luna», de J. M. Guelbenzu, o la doble pasión* 414
PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA: *Francisco Aguilar Piñal: Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* 419
HORTENSIA CAMPANELLA: *De la literatura a la literatura* 423
ISABEL PARAISO: *Concha Zardoya: Diotima y sus edades* 428
ISABEL DE ARMAS: *Henry Miller: Cartas a Anaïs Nin* 432
J. M. GARCIA REY: *Rosario Hiriart: Un poeta en el tiempo: Ildefonso Manuel Gil* 436
ESTELLE IRIZARRY: *En torno a Ildefonso Manuel Gil, el hombre y su poesía* 441
VALERIANO BOZAL: *Elena Páez: Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* 446
ANA MARIA GAZZOLO: *Jesús Fernández Santos: Cabrera* 448
JUAN QUINTANA: *Guiomar-Machado: razones pascalianas del corazón* 450
BLAS MATAMORO: *Entrelíneas* 458
HORACIO SALAS: *En pocas líneas* 468
Publicaciones recibidas 479

NUMERO 384 (JUNIO 1982)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

VALERIANO BOZAL: *La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII* 499
CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Ulises y los mapas del subconsciente* ... 536
ROSENDO DIAZ-PETERSON: *«Amor y pedagogía», o la lucha de una ciencia por la vida* 549
CARLOS JOSE COSTAS: *Cien años de Strawinsky: 1882-1982* 561
ALBERT TUGUES: *Henry Miller inaugura una taberna en tus manos.* 571
BLAS MATAMORO: *La emigración cultural española en Argentina durante la posguerra de 1939* 576
VALERIO RAPEANU: *Meditación sobre la dramaturgia rumana contemporánea* 591
CARLOS HUGO MAMONDE: *«Love story»* 615

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

ALICIA G. WELDEN: *Algunos escorzos comparativos de la poética de Góngora y García Lorca a trescientos años de distancia* 625
JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Benalmádena y el cine de autor* 639
JOAQUIN ROY: *¿Hay un surrealismo hispanoamericano?* 651
MANUEL QUIROGA CLERIGO: *Pitt-Rivers y los hombres de la sierra.* 657
ROBERTO ECHAVARREN: *«Las semanas en el jardín», de Sánchez Ferlosio: narratividad y sujeto* 669

Sección bibliográfica:

CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *La gran aventura, el viajero científico* 678
ANTONIO CARREÑO: *Gustavo Correa: Antología de la poesía española (1900-1980)* 686
ANTONIO M. GARRIDO MORAGA: *C. Alvar Ezquerra: Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger. Antología* 688
DAVID TORRES: *Cyrus Decoster: Pedro Antonio de Alarcón* 693
EUGENIO COBO: *Cuando perder algo es ya perder todo* 696
FERNANDO MENENDEZ: *Una nueva visión de Parménides en «Alegoría»* 699
JUAN QUINTANA: *Blas de Otero. Dos homenajes* 706
MANUEL BENAVIDES: *Iris M. Zavala: El texto en la historia* 709
FERNANDO QUIÑONES: *Un noble empeño* 712
J. A. M. *Joaquín Romaguera i Ramio, Homero Alsina Thevenet: Fuentes y documentos del cine* 715
MARTIN E. JAMIESON VILLIERS: *País de larga pena... Pequeña antología de la poesía argelina contemporánea* 718
FRANCISCO J. SATUE: *Notas breves* 721

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, *Leopoldo* DE *LUIS*, *Arturo* DEL VILLAR, *Alicia* DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con *inéditos* de Julio CORTAZAR y *colaboraciones* de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDÉ, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

998 pp., 1.000 ptas.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 5

Andrew y Alexander COCKBURN: *El mito de la precisión de los misiles.*
Julio CORTAZAR: *Realidad y literatura en América Latina.*
Fermín BOUZA: *El cartel: retórica del sentido común.*
Luis MARTI: *Petróleo, precio y poder.*
Víctor SANCHEZ DE ZAVALA: *El pensamiento y el lenguaje.*
Luis RACIONERO: *Dalí o el principio del placer.*
Carlos MOYA: *Ramiro Rico: in memorian.*
Jorge LOZANO: *La pereza del texto.*
Alberto ELENA: *La cruzada en los textos escolares de Filosofía.*
Jaime SILES: *Lectura de la noche.*
Andrés SANCHEZ ROBAYANA: *Poemas*

Precio de venta al público: 300 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.400 ptas.
Europa *	3.000 ptas. (37 $)
Resto del mundo *	3.400 ptas. (42 $)

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12

ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

(Formerly *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* and *Anales de la Novela de Posguerra)*

Editor: Luis T. González-del-Valle.

Associate Editors: Kathleen M. Glenn and Darío Villanueva.

Some Published and Forthcoming Articles: On Rafael Alberti, Fernando Arrabal, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Luis de Castresana, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Federico García Lorca, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Carmen Laforet, Juan Marsé, Carmen Martín-Gaite, Luis Martín-Santos, Elena Quiroga, Claudio Rodríguez, Gonzalo Torrente Ballester, Francisco Umbral, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán. Other standard features of *ALEC* are Darío Villanueva's panoramic article on the Spanish novel during the preceding year, the «Annual Bibliography of Post-Civil War Spanish Fiction», book reviews of critical works concerned with twentieth century Spanish literature and recent creative volumes, bibliographies, bibliographical essays, panoramic studies and brief creative writings.

General Information: *ALEC* publishes scholarly articles studying all aspects of twentieth century Spanish literatura (from Modernismo and the Generation of 1898). The periodical appears during the fall. Manuscripts are welcome. They should be between 10 and 25 typewritten pages (including notes) and prepared in accordance with the *MLA Handbook*. The original, an abstract in the language of the essay, and two additional copies of both must be accompanied by unattached return postage. Articles may be written in ENGLISH or SPANISH. The subscription rate for institutions is $ 20 a year ($ 39 for two years); for individuals $ 12 a year ($ 23 for two years). ISSN: 0272-1634.

Addresses: Manuscripts emanating from Europe should be sent to Professor Darío Villanueva, Associate Editor, *ALEC,* Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Spain. Correspondence and all other manuscripts, subscriptions advertisements and exchanges should be directed to Professor Luis T. González-del-Valle, Editor, *ALEC,* Department of Modern Languages and Literatures, The University of Nebraska Lincoln, Oldfather Hall, Lincoln, Nebraska, 68588, USA.